

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**EXPO'67, VITRINE DE L'EXPRESSIONNISME FORMEL EN ARCHITECTURE :
INVESTIGATIONS SUR SON CONTENU, SON CONTEXTE ET SON IMPACT**

VOLUME II

**THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART**

**PAR
ALAIN MARCOUX**

MARS 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I	p. ii
AVANT-PROPOS	p. ii
TABLE DES MATIÈRES	p. v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	p. ix
RÉSUMÉ	p. xi
INTRODUCTION	p. 1
I.1 Introduction à la thèse	p. 1
I.2 Méthodologie employée	p. 1
CHAPITRE I	
SOURCES ET INFLUENCES	p. 15
1.1 Introduction du Chapitre I	p. 15
1.2 Importance historique des expositions de 1958, 1967 et 1970	p. 18
1.3 Importance d'Expo'67 dans le groupe de cinq expositions	p. 47
1.4 Sources d'Expo'67 dans Bruxelles 1958	p. 57
1.5 Influence d'Expo'67 sur Expo'70	p. 66
1.6 Mise en relation de ces données vérifiées	p. 80
CHAPITRE II	
UN LABORATOIRE D'ARCHITECTURE MODERNE	p. 91
2.1 Introduction du Chapitre II	p. 91
2.2 Un grand laboratoire mondial d'architecture	p. 95
2.3 Expérimentation formelle	p. 154
2.4 Expérimentation technologique	p. 230
2.5 Présence des principaux courants architecturaux	p. 288
2.6 Mise en relation de ces données vérifiées	p. 334

VOLUME II	p. 357
CHAPITRE III	
UNIFORMISATION ET MÉTISSAGE	p. 357
3.1 Introduction du Chapitre III	p. 357
3.2 Uniformisation culturelle dans le Village global	p. 360
3.3 Métissage de l'architecture traditionnelle d'Expo'67	p. 380
3.4 Métissage de l'architecture moderne régionaliste d'Expo'67	p. 422
3.5 Expo'67 et multiculturalisme montréalais	p. 487
3.6 Mise en relation de ces données vérifiées	p. 516
CHAPITRE IV	
MÉDIATIONS ET PATRIMOINE	p. 535
4.1 Introduction du Chapitre IV	p. 535
4.2 Médiations sur le choix d'un site pour Expo'67	p. 538
4.3 Médiations sur le design du plan d'ensemble d'Expo'67	p. 560
4.4 Contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal	p. 577
4.5 Expo'67 à l'origine d'une montréalité nouvelle	p. 616
4.6 Mise en relation de ces données vérifiées	p. 680
CONCLUSION	p. 699
C.1 Ce qu'il fallait démontrer dans cette thèse	p. 699
C.2 Contribution à l'avancement des connaissances	p. 709
C.3 Nouvelles avenues de recherche proposées	p. 713

VOLUME III	p. 717
APPENDICE A	
BREF HISTORIQUE DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE 1851 À 1970	p. 717
A.1 Bref historique des expositions de 1851 à 1957	p. 717
A.2 Expositions de 1958, de 1967 et de 1970 : généralités et contexte	p. 740
A.3 Un essaim de cinq expositions modernistes : de 1958 à 1970	p. 742
A.4 Épilogue	p. 789
APPENDICE B	
CARTES DÉTAILLÉES DES SITES D'EXPO'67	p. 800
BIBLIOGRAPHIE	p. 803
Méthodologie	p. 803
Théories d'art, de littérature, d'histoire et de sociologie	p. 803
Histoire mondiale de l'art et de l'architecture	p. 807
Guides de tourisme	p. 808
Sites Internet internationaux	p. 809
Théorie architecturale	p. 811
Architecture contemporaine mondiale	p. 813
Expositions universelles, internationales et nationales	p. 816
Bruxelles 1958	p. 817
Seattle 1962	p. 818
New York 1964-1965	p. 818
Osaka 1970	p. 819
Vancouver 1986	p. 821
Séville 1992	p. 821
Expo'67	p. 822
Expo'67 : organisation et planification	p. 826
Expo'67 : aménagement et design urbain	p. 827
Expo'67 : transports	p. 827

CHAPITRE III

UNIFORMISATION ET MÉTISSAGE

3.1 Introduction du Chapitre III

Dans ce troisième chapitre, il s'agira de faire la preuve de la troisième sous-hypothèse préétablie se présentant comme suit : témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture présentée à Expo'67 fit aussi l'objet de métissage, cette dernière étant à l'origine d'une montréalité transculturelle. Quatre tâches de vérification de cette troisième sous-hypothèse traiteront des divers phénomènes observés.

La première tâche consistera à analyser, à évaluer et à vérifier le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante à travers l'architecture moderne d'Expo'67, microcosme éphémère représentant le Village global de Marshall McLuhan, en utilisant les sources livresques les plus pertinentes à cet effet, soit *Expo'67, Études sur les matériaux, systèmes et techniques de construction*, 1969, d'Isadore Kalin, *Histoire générale du Canada*, 1988, de Craig Brown *et al.*, *La Galaxie Gutenberg* (1962) 1968, et *Pour comprendre les médias* (1964) 1968, de Marshall McLuhan, *The No-Nonsense Guide to Global Media*, 2004, de Peter Steven, etc. D'autres sources livresques complémentaires seront aussi utilisées telles que des livres sur Expo'67 et sur les autres grandes expositions universelles, de même que divers articles de magazines spécialisés en architecture tels que *L'Expo'67 revisitée*, octobre 1992, d'Anne Cormier, et *Retreating Forwards*, 1997, d'Elke Krasny et Christian Rapp.

Une bonne connaissance des contextes socioculturel international, canadien, nord-américain, québécois et montréalais constituera un préalable. Les données spatio-temporelles traitant du phénomène d'uniformisation culturelle aux échelles mondiale, nationale et municipale, relativement au XX^e siècle et plus particulièrement aux années soixante, seront identifiées, vérifiées et discutées, puis mises en relation avec les applications pratiques

trouvées à Expo'67, telles que l'uniformisation formelle et technologique des pavillons, confirmant l'exactitude de ce premier énoncé. Il s'agira de plus de considérer Expo'67 comme un microcosme concret représentatif du Village global de Marshall McLuhan. Ses théories sur les révolutions médiatiques, depuis la presse à l'électronique, et sur ses effets sur les habitants du nouveau Village global seront discutées. L'originalité et les différences culturelles locales des pays participants étant affichées à Expo'67, il faudra de plus y découvrir les dénominateurs communs culturels sous-jacents, de même que leur état relatif de progression au cours du XX^e siècle.

Au nombre de quatre, les sous-critères de preuve utilisés seront d'importance variable. Ils consisteront dans l'interrelation entre Expo'67 et l'uniformisation globale des cultures, dans l'uniformisation formelle des pavillons d'Expo'67, dans l'uniformisation technologique des pavillons d'Expo'67 et dans la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret du Village global.

Suivant une approche méthodologique similaire, la deuxième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier les cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture traditionnelle non moderne, depuis les sources livresques les plus pertinentes, soit *Expo'67, Études sur les matériaux, systèmes et techniques de construction*, 1969, d'Isadore Kalin, *General Report on the 1967 World Exhibition*, vol. I et III, 1969, présentés par la Compagnie canadienne de l'exposition universelle de 1967, le *Guide officiel d'Expo'67*, 1967, des Éditions Maclean-Hunter Ltée, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, 2001, de François Laplantine et Alexis Nouss, etc., de même que diverses autres sources traitant de l'architecture des pavillons concernés d'Expo'67, de l'architecture traditionnelle des pays et des régions concernés, de leurs contextes géopolitique, socioculturel et artistique.

Il s'agira d'associer les caractéristiques architecturales particulières de huit pavillons de styles traditionnels non modernes mais de technologies hybrides à des sources spécifiques, historiques ou vernaculaires, traditionnelles ou stylistiques, et d'identifier les phénomènes de métissages transculturels apparaissant clairement à première vue ou se dissimulant dans des palimpsestes stylistiques ambigus et obscurs¹. Ce deuxième segment de la sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois sera évalué, analysé et vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve d'importance inégale, soit les cas de métissages relatifs à l'Extrême-Orient, au Sud-Est asiatique, aux Antilles et à l'Amérique du Nord, et qui eurent cours en totalité ou en partie durant une période ancienne, sinon classique ou coloniale, prémoderne ou moderne.

Suivant une approche similaire, la troisième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier les cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents

à Expo'67 dans les pavillons d'architecture moderne régionaliste, depuis les mêmes sources que celles utilisées lors de la deuxième tâche. Il s'agira alors d'associer les caractéristiques architecturales particulières de douze pavillons d'architecture moderne régionaliste présentés à Expo'67 à des sources spécifiques, vernaculaires, historiques, traditionnelles ou stylistiques et d'identifier les phénomènes de métissages transculturels apparaissant clairement ou se dissimulant dans des palimpsestes de styles. Le troisième segment de la sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois sera donc évalué, analysé et vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve d'importance inégale, soit les cas de métissage relatifs à l'Asie, à l'Afrique, au monde arabe et aux Antilles, et qui eurent cours en totalité ou en partie durant une période ancienne, classique ou coloniale, prémoderne ou moderne.

La quatrième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues d'immigration successives et constituant une nouvelle réalité historique pour la métropole québécoise. Cette analyse se fera en relation avec l'impact direct d'Expo'67 sur la redéfinition identitaire des Montréalais. Elle sera effectuée à l'aide des sources livresques les plus pertinentes, soit le *Guide officiel d'Expo'67*, 1967, des Éditions MacLean Hunter Ltée, *Expo'67 Montréal Canada*, 1968, des Éditions Thomas Nelson & Sons, *Portrait d'Expo'67*, 1968, de Robert Fulford, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2000, de Paul-André Linteau, etc., de même que plusieurs autres sources pertinentes d'origine variée. Le multiculturalisme progressif de Montréal sera discuté, depuis sa fondation en 1642 au XX^e siècle, depuis l'après-guerre jusqu'à Expo'67, et enfin depuis 1968 jusqu'à maintenant².

Il s'agira donc d'analyser, d'évaluer et de vérifier ce dernier énoncé au moyen de divers sous-critères de preuve mettant en relation certaines caractéristiques, spectacles et événements associés à Expo'67, et leur transmigration, transformation et adaptation subséquente aux besoins de la ville de Montréal proprement dite, durant les décennies qui suivirent. Il s'agira de vérifier s'il existe entre les deux une relation directe. Associant les deux contextes, les divers sous-critères de preuve utilisés traiteront de la prolifération de restaurants et de boutiques exotiques, d'expositions internationales en arts visuels, de spectacles sur scènes de portée internationale, d'événements sportifs internationaux, de conférences et de congrès de portée internationale, transformation graduelle du caractère ethnique de la population montréalaise par le biais d'une immigration massive et soutenue depuis Expo'67.

Enfin, la cinquième et dernière tâche à effectuer consistera à mettre en relation toutes ces données vérifiées depuis le rassemblement des divers sous-critères de preuve utilisés, pondérées selon une importance primaire et secondaire. Après avoir apporté des conclusions pertinentes relatives aux résultats de cette démarche analytique et heuristique basée sur une méthodologie

systemique, l'exercice final de synthèse consistera à rassembler les quatre segments vérifiés de la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois pour en confirmer la véracité.

3.2 Uniformisation culturelle dans le Village global

La première tâche à effectuer consiste à analyser, à évaluer et à vérifier le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante à travers l'architecture moderne d'Expo'67, microcosme éphémère représentant le Village global de Marshall McLuhan. Cette analyse est effectuée depuis quatre sous-critères de preuve d'importance variable, utilisés dans le but de faire la preuve du premier segment de la troisième sous-hypothèse à l'étude. Il s'agit de l'interrelation entre Expo'67 et l'uniformisation globale des cultures, de l'uniformisation formelle et technologique des pavillons d'Expo'67 générée par l'internationalisme de l'architecture moderne en comparaison à l'uniformisation générale des cultures, et finalement d'Expo'67 en tant que microcosme concret représentatif du Village global de Marshall McLuhan.

Le premier sous-critère de preuve utilisé consiste donc dans l'interrelation entre Expo'67, en tant que microcosme phénoménologique sondant l'état des cultures nationales du nouveau Village global, vis-à-vis de l'uniformisation mondiale des cultures à l'extérieur du site et autour de la planète. Durant la première moitié du XX^e siècle, les conditions matérielles et culturelles des nord-américains suivaient une importante évolution, une grande partie de la société rurale américaine du XIX^e siècle s'étant transformée en société urbaine. Un peu plus tardive, l'urbanisation graduelle de la société canadienne générait une culture urbaine nord-américaine typique, la ville de Montréal se distinguant toutefois par sa culture hybride, d'ascendance française et britannique, influencée par les développements nord-américain et européens. Pour la majorité francophone du Québec, la France jouait encore un important rôle de mère-patrie.

La deuxième guerre mondiale devait mettre un terme à la longue récession économique des années trente, les usines de guerre fonctionnant à plein régime, faisant rapidement disparaître le chômage. La victoire subséquente des Alliés entraînait en Amérique du Nord une relance économique sans précédent presque immédiatement³. La période d'après-guerre s'avérait donc une période d'abondance en Amérique du Nord et dans le monde occidental, les Européens et les Japonais devant toutefois reconstruire leur pays respectif avant de pouvoir prospérer. Accompagnée du réarmement associé à la guerre froide, cette nouvelle prospérité économique générait le phénomène du « baby-boom », poussée de natalité internationale sans précédent⁴. Dès 1947, la production industrielle nord-américaine battait tous les records, les travailleurs réclamant bientôt les logements, les automobiles américaines, les meubles et les appareils ménagers qu'ils n'avaient pu s'offrir depuis quinze ans⁵.

Après 1947, l'industrialisation rapide des pays les plus développés entraînait donc une uniformisation graduelle des cultures à travers le monde. L'économie canadienne reposant surtout sur le commerce, l'industrialisation accentuait la dépendance du pays face aux investisseurs américains et étrangers. De 1945 à 1955, les apports de capitaux américains doubleraient, favorisant l'explosion d'industries primaires et secondaires⁶. Propriétaires et capitalistes, les Américains contrôlaient unilatéralement les entreprises, générant au Québec la montée du syndicalisme. Durant les années cinquante, l'impérialisme économique américain et la diplomatie du dollar entraînaient l'enrichissement du Canada de même que d'autres pays européens et asiatiques, contrairement à l'appauvrissement graduel de pays d'Amérique latine et du tiers-monde, générant ainsi un profond déséquilibre nord-sud. Les Canadiens privilégiaient alors un contrôle économique américain au détriment d'un nationalisme politico-économique moins rentable, contrairement à la république cubaine de Fidel Castro (né en 1927), issue de la révolution de 1953-1959.

Après la seconde guerre mondiale, la culture canadienne atteignait sa maturité, la culture urbaine québécoise se distinguant de celle des États-Unis par sa dimension plus humaine. Avec le manifeste du refus global de 1948, Paul-Émile Borduas (1905-1960) et les automatistes rejetaient les vicissitudes du passé au profit d'un futur plein de promesses, amorçant ainsi le mouvement populaire conduisant à la révolution tranquille des années soixante⁷. Au Canada comme ailleurs, la reconversion industrielle et l'explosion du pouvoir d'achat favorisaient la croissance économique. La prospérité de l'après-guerre se traduisait par une révolution dans les conditions de vie, la plus grande partie de la population passant de la pauvreté à l'aisance, disposant d'un plus grand pouvoir d'achat pour acquérir de nouveaux appareils domestiques, des automobiles et d'autres biens de consommation mis sur le marché par les Américains et les autres nations développées. Ainsi, nous assistions à une américanisation graduelle du mode de vie des Québécois et des Canadiens de même que celui de nombreuses nations étrangères⁸.

C'est ce type de développement technologique, économique et industriel que nous retrouvions clairement exprimé à Expo'67, dans les exhibits de plusieurs pavillons nationaux. Désireuses de montrer leur niveau de progrès technologique, tout comme à Bruxelles en 1958, les nations les plus avancées se livraient encore une compétition féroce, particulièrement évidente dans les exhibits scientifiques des pavillons de l'URSS et des États-Unis, de même que ceux de la France, de l'Allemagne de l'Ouest, de la Grande-Bretagne et de l'Italie⁹. À Montréal en 1967, toutes les tendances technologiques suivaient donc un mode d'expansion international sans frontières, se trouvant rassemblées au même endroit, pouvant y être examinées, observées et comprises.

Expo'67 recevait alors plus de cinquante millions de visiteurs qui avaient l'occasion de prendre connaissance des progrès réalisés par les principaux pays du monde dans les domaines scientifique, artistique, humanitaire et industriel. Prononcées dans l'auditorium DuPont du Canada par 28 éminents savants du monde, la moitié provenant de France, des États-Unis, de Grande-Bretagne, d'URSS et d'Allemagne de l'Ouest, et l'autre moitié de Belgique, du Canada, de la Suisse, de la Suède, du Danemark, des Pays-Bas, de l'Italie, du Japon, de la Tchécoslovaquie, d'Israël, de l'Iran, de l'Inde et de la Côte d'Ivoire, les Conférences Noranda d'Expo'67 étaient destinées à mettre en relief le contenu scientifique du thème de Terre des Hommes, depuis les sciences pures et appliquées aux sciences politiques et sociales, à la médecine, aux humanités et à l'éducation¹⁰. Favorisant l'interdisciplinarité, ces conférences mettaient le public en garde contre la pollution, les inégalités internationales et sociales, la menace d'une guerre nucléaire, constituant un vibrant appel à la survivance de l'humanité dans une période d'incertitude.

Expo'67 initiait donc l'histoire concrète du Village global comme construction idéologique. Elle visait à apaiser la spéculation et les inquiétudes associées aux réseaux technologiques et économiques mondiaux en une seule et même image familière, sécurisante et réconfortante d'un microcosme concret représentatif du Village global. Témoignant de la poussée de l'innovation dans le champ des diverses technologies, les accomplissements nationaux respectifs des pays les plus avancés étaient exprimés formellement et technologiquement en termes architecturaux, le pavillon national le plus imposant, le plus expressif de sa puissance et le plus esthétique se distinguant le mieux parmi les autres. Depuis Bruxelles 1958 jusqu'à Expo'70, cette tendance thématique dominante du pouvoir esthétique des pavillons nationaux faiblissait toutefois pour faire place à un nouveau leitmotiv plus avant-gardiste, emprunté aux thèmes généraux d'expositions universelles antérieures, telles que celles de Chicago 1933-1934 et de New York 1939-1940, soit la présence immédiate du futur traduite en termes d'habitation, de trafic, de science, de confort, de voyage spatial et de développement urbain¹¹.

Durant les années soixante, le commerce international, la prolifération des multinationales et l'impact généralisé des nouveaux médias électroniques favorisait donc une importante uniformisation des cultures en progression convergente. Elle suivait la tendance dominante du développement économique nord-américain, européen et japonais en relation directe avec le développement de la technologie, de l'industrialisation et du commerce, se traduisant concrètement dans l'achat de biens de consommation domestiques ou industriels motorisés, électriques et électroniques, l'ère informatique amorcée dans les années quatre-vingts n'étant pas encore arrivée. Des produits tels que radios, télévisions, magnétophones et « Tupperware » faisaient alors leur apparition dans les foyers canadiens¹². Associé à l'achat

d'une automobile, le développement des banlieues favorisait l'exode des citadins, contribuant à l'expansion urbaine périphérique et au dépeuplement des centres-villes. Toutes les facettes de cette prospérité se retrouvaient aussi aux États-Unis, soit l'exode vers les banlieues, l'enseignement secondaire et collégial, l'accession à la propriété et l'accumulation du capital. Cette nouvelle prospérité donnait aux Canadiens une nouvelle confiance dans leur propre identité, les nouveaux immigrants comme les Canadiens de vieille souche participant à la vie internationale des sciences, des arts et des lettres.

Accusant des excédents financiers durant les années cinquante, le gouvernement du Canada réinvestissait alors dans les universités, les écoles techniques et les routes, les villes canadiennes ne cessant pas de croître. En 1957, l'Allemagne de l'Ouest prenait la place du Canada comme troisième puissance commerciale mondiale, alors que John Diefenbaker (1895-1979) accédait au pouvoir¹³. Deux ans plus tard, son gouvernement devenait déficitaire. Suite à une motion de non-confiance, les libéraux de Lester B. Pearson (1897-1972) reprenaient le pouvoir en avril 1963. La prospérité revenait ensuite au Canada et le pays se dotait en 1965 d'un nouveau drapeau rouge et blanc unifolié en 1965, pour remplacer le vieil « Union Jack »¹⁴.

Durant les années soixante, le Québec occupait la scène canadienne. Comme le reste du pays, il était complètement transformé par ces années de prospérité. Capable d'écouler ses excédents aux États-Unis, Montréal connaissait une prospérité sans précédent, contrairement au Québec rural. Faisant suite au vibrant appel du refus global, le Québec mettait un terme à l'alliance caractéristique des années cinquante entre Maurice Duplessis (1890-1959) et le clergé catholique, ce qui le conduisait à la libération des années soixante. De 1960 à 1966, les libéraux de Jean Lesage (1912-1980) entreprenaient de moderniser les structures de la province. En 1962, ils étaient reportés au pouvoir avec le slogan « Maître chez Nous »¹⁵. En 1964, un ministère de l'Éducation était mis en place pour réaliser la réforme scolaire, l'Église catholique perdant son contrôle sur l'éducation. Connus sous le nom de révolution tranquille, ces changements dynamiques rapprochaient considérablement le Québec du reste du Canada et de l'Amérique du Nord sur la voie du développement économique. Conservant la France comme alliée, le Québec se libérait de son passé, le nationalisme plutôt que la modernisation constituant désormais le moteur de la réforme¹⁶.

En 1967, la population québécoise comme le reste du monde se laissait charmer par Expo'67, son élégance, son chic, son sens du spectacle. De tous les projets symboliques d'un Québec nouveau, cette exposition universelle parrainée par le maire Drapeau s'avérait de loin la plus grandiose. Par son charisme, il arrachait la collaboration des gouvernements fédéral et provincial pour organiser dans la métropole, cette grande fête devant célébrer le centenaire de la Confédération canadienne¹⁷.

Financièrement incapable de raser ses taudis et d'assurer le traitement de ses eaux usées, Montréal dépensait allègrement des millions de dollars dans l'organisation d'une exposition universelle sans précédent. Malgré de nombreux problèmes techniques, son ouverture avait lieu à temps et les Montréalais pouvaient alors assister à un spectacle raffiné, sophistiqué et novateur faisant l'objet de nombreuses louanges de la part de la critique internationale. Durant l'année de l'amour, Jean Drapeau devenait donc un héros national. Il accueillait à Montréal les plus grandes personnalités de l'époque, telles que la Reine Elizabeth II (née en 1926), le Président américain Lyndon B. Johnson (1908-1973), de même que Charles de Gaulle (1890-1970), président de la République française, qui allumait la foule avec son désormais célèbre « Vive le Québec Libre », générant ainsi le mécontentement de Pierson et engendrant le Mouvement souveraineté-association de René Lévesque (1922-1987), né la même année¹⁸.

Il s'agissait là des symptômes d'une ère de libération, la population québécoise constatant en 1967 le résultat des changements économiques, technologiques et culturels effectués depuis la guerre. Le message de Borduas lancé en 1948 était enfin devenu réalité après vingt ans de prospérité économique presque ininterrompue. Les années soixante constituaient donc une période de vaches grasses alors que le gouvernement fédéral doublait ses revenus de 1957 à 1967¹⁹. La classe moyenne se mettait à voyager plus souvent à l'étranger, contribuant à l'osmose et l'uniformisation des cultures.

Cette nouvelle liberté provenait d'une richesse sans précédent se traduisant par un plus grand confort et une meilleure qualité de vie dus à de nouveaux développements technologiques entraînant l'américanisation du Québec et du Canada, de même que l'uniformisation mondiale des cultures. Ainsi, en 1967, le Québec se signalait au reste du monde comme une terre promise, un lieu privilégié, un point de référence et un instrument de sondage pour le progrès de toutes les nations de la planète.

À travers ces divers énoncés sur le développement industriel, technologique et économique d'après-guerre au Québec, au Canada, en Amérique du Nord et dans le monde entier, sur l'américanisation, l'occidentalisation et l'uniformisation graduelle des cultures réalisées par l'intermédiaire d'une production systématisée des nouveaux biens de consommation, de la prolifération de compagnies multinationales, du développement des transports, du commerce international, des affaires à l'étranger et du tourisme, de l'explosion du monde des médias aussi bien imprimés qu'électroniques, de la radio-télévision et des autres techniques multimédias de pointe, nous avons partiellement vérifié la première sous-hypothèse du Chapitre Trois au moyen du premier sous-critère de preuve consistant en l'interrelation directe entre Expo'67 et l'uniformisation mondiale des cultures, dans le cadre du nouveau Village global et planétaire des années soixante.

Le deuxième sous-critère de preuve utilisé consiste à mettre en relation l'uniformisation formelle des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation culturelle générale sur la scène internationale. Générée par l'esprit progressif fondamentalement historique, anonyme et abstrait de l'architecture moderne issue du style international (1922-1932), cette uniformité architecturale, internationale et généralisée, était largement perceptible à Expo'67, résultant en cette tendance formaliste dominante identifiable dans le design de la majorité des pavillons.

Moins présentes, les quatre autres tendances non régionales, non traditionnelles, et non vernaculaires de l'architecture moderne, incluant l'architecture visionnaire, le structuralisme, le fonctionnalisme et l'industrialisme, offraient elles aussi des approches conceptuelles culturellement neutres, pouvant être indifféremment utilisées dans n'importe quel pays, région ou contexte, contrairement au régionalisme moderne, cette sixième et dernière tendance hybride et distinctive de l'architecture moderne²⁰.

Comme nous l'avons vu précédemment, seulement une vingtaine de pavillons nationaux, gouvernementaux, industriels ou privés d'Expo'67 sur plus d'une centaine se distinguaient de l'ensemble des autres bâtiments et constructions par leurs caractéristiques stylistiques résolument nationalistes et vernaculaires, soit les huit pavillons d'esprit traditionaliste de la République de Chine (Taiwan), de la Corée (du Sud), de la Thaïlande, de la Birmanie, de la Jamaïque, de l'État du Maine, du Village québécois et de Fort Edmonton – Pioneerland, de même que la douzaine de pavillons d'architecture moderne régionaliste soit ceux du Japon, de l'Inde, du Ceylan (Sri Lanka), de l'Iran, de l'Éthiopie, de l'île Maurice, des pays arabes (Koweït, Égypte, Algérie), du Maroc, de la Tunisie, de la Barbade et Guyane, de Trinidad & Tobago et Grenade, de même que celui de la Scandinavie, ce dernier étant de conception à la fois industrialiste et régionaliste.

D'approche fonctionnaliste, déployant des formes simples et quasi parallélépipédiques, quelques pavillons tels que celui du Québec, de l'Australie, de la Tchécoslovaquie, de même que le Musée d'art, le Centre international de la radio-télévision, le Centre du commerce international, les pavillons Kodak du Canada et de la Photographie et Esthétique industrielle se rapprochaient donc de la boîte fonctionnelle élémentaire, alors que des pavillons nationaux comme ceux du Venezuela et de la Grèce en faisaient un emploi répétitif.

Totalement dépourvues de prétentions culturelles ou nationales, des structures telles que le pont de la Concorde et le pont des Îles, relevaient d'un structuralisme pur contrairement à divers édifices présentant des structures portantes exposées tels que l'Autostade et la Place des Nations, les pavillons thématiques L'Homme à l'œuvre, L'Homme interroge l'univers, L'Homme dans la cité et L'Homme et la santé, le Gyrotron, les pavillons nationaux des États-Unis, des Pays-Bas, de la République fédérale d'Allemagne, de l'Ontario, etc., qui présentaient

en plus des caractéristiques industrialistes. Entièrement modernes, standardisés et anonymes, d'autres bâtiments relevaient plus distinctement de l'industrialisme tels que l'auditorium DuPont du Canada, les pavillons de la Scandinavie et de l'OCDE, contrairement à Habitat 67, qui présentait une architecture à la fois visionnaire, formaliste et industrialiste.

La grande majorité des pavillons d'Expo'67 relevait donc de cette tendance formaliste dominante, présentant des caractéristiques la plupart du temps géométriques, sinon sculpturales. Plusieurs structures se distinguaient par leur nature géométrique bidimensionnelle et euclidienne, telles que l'Expo Théâtre, Les sermons de la Science, les pavillons chrétien, de l'Hospitalité – Gaz naturel, de L'Homme et l'agriculture, de la Belgique, de la Suisse, de Monaco, de la Yougoslavie, du Vermont et des provinces de l'Atlantique. D'autres structures se distinguaient par leur nature géométrique tridimensionnelle et spatiale telles que la Place d'accueil, le Jardin d'enfants de la ville de Vienne, le Centre du scoutisme international, les pavillons du Canadien National, du Canadien Pacifique – Cominco, des industries du Québec, des industries de l'acier du Canada, de Cuba, de l'Autriche, d'Israël, des Communautés européennes et de la Place d'Afrique.

En complément à cette sous-tendance dominante, un bon nombre de pavillons et de bâtiments d'Expo'67 se rattachaient à l'approche sculpturale du formalisme moderne, certains se distinguant par leur simplicité ou leur monumentalité, d'autres par leur sculpturalité pure, leur approche organique ou néo-expressionniste. Ainsi, le Kaléidoscope, le pavillon des Nations unies, la maison Châtelaine, le pavillon du Téléphone et la Maison olympique se distinguaient par leur grande simplicité formelle sculpturale. L'édifice de l'Administration et de la Presse et le pavillon des Jeunesses musicales se démarquaient par leur formalisme monumental.

Les pavillons de l'Italie, de l'URSS, de la France, de l'État de New York, du Judaïsme, d'Air Canada et de l'Industrie des pâtes et papier du Canada se distinguaient par leur sculpturalité pure. L'Aquarium de Montréal et le Cirque marin Alcan, les pavillons des Provinces de l'Ouest, des Brasseries et de la Vie économique, de même que le pavillon Polymer se démarquaient par leur approche formelle organique. Enfin, Le Labyrinthe, les pavillons de la Grande-Bretagne, du Mexique et des Indiens du Canada se distinguaient par leur approche formelle néo-expressionniste.

Associées aux tendances progressives de l'art moderne du XX^e siècle telles que le rejet de la figuration, de la signification et du symbolisme en faveur d'une abstraction pure permettant une appréciation visuelle sans interprétation, toutes ces variantes d'expressions plastiques anonymes et internationales de l'architecture moderne résultaient d'un commun rejet dans tous les arts visuels du passé et du déjà vu, de l'académisme, de l'historicisme et du classicisme, en faveur de la nouveauté, de la modernité et du futur en devenir, abandonnant

les préoccupations culturelles nationalistes des historiens d'art et d'architecture allemands et français du XIX^e siècle tels qu'Aloïs Riegl (1858-1905) et Heinrich Wölfflin (1864-1945), Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) et son élève Louis Courajod (1841-1896), qui associaient tous la nation et la race à l'art et à la culture²¹.

Pour Le Corbusier, Walter Gropius et Mies van der Rohe, il ne s'agissait donc plus d'exprimer par le biais de l'architecture moderne une culture nationale distinctive, mais plutôt par un esprit rationnel, scientifique et technologique, international et nouveau. Tels que discutés dans *Vers une Architecture*, 1923, de Le Corbusier, et lors de l'exposition *The International style ; Architecture since 1922* tenue en 1932 au Museum of Modern Art de New York, la modernité, la nouveauté, l'avant-gardisme et l'internationalisme constituaient donc les critères dominants de l'architecture moderne, et ce jusqu'au démarrage du postmodernisme vers la fin des années soixante-dix²².

Contrairement à l'uniformisation générale des cultures durant la période d'après-guerre et jusqu'en 1967, l'uniformisation internationale des arts visuels et de l'aspect formel plutôt que technologique de l'architecture moderne originait donc de sources théoriques. La première provenait de développements pratiques scientifiques, technologiques, industriels, économiques et commerciaux substantiels et accélérés aux États-Unis et dans les autres pays les plus avancés du monde tels que l'URSS, la France, l'Angleterre, l'Allemagne de l'Ouest, le Japon, l'Italie et le Canada, entraînant le développement successif de nombreux pays de moins grande importance.

La seconde originait plutôt de philosophies créatrices et d'approches théoriques orientées vers l'avenir, délaissant la vieille approche rétro-progressive du XIX^e siècle davantage préoccupée de conservation patrimoniale et culturelle. Comme en design, la création formelle architecturale se voulait donc désormais moderne et internationale, anonyme et abstraite, géométrique et sculpturale, affichant une rupture complète avec les critères de composition des temps passés. Quant aux tendances structuralistes, fonctionnalistes et industrialistes, elles suivaient de plein pied l'évolution scientifique des matériaux et de la technologie du bâtiment.

En parallèle aux développements technologiques, l'art abstrait inauguré vers 1910 par des pionniers tels que Wassily Kandinsky (1866-1944), jouait un grand rôle dans la création artistique d'après-guerre, influençant le développement conceptuel et théorique des arts visuels en général²³. En peinture, le formalisme abstrait, l'expressionnisme abstrait, l'Op Art, le minimalisme et le *Post Painterly Abstraction* évoluaient parallèlement à des tendances figuratives tardives telles que le surréalisme, le réalisme social, l'hyperréalisme et le Pop Art.

Pour Kandinsky, l'esprit devait dominer la matière en peinture. Des formes abstraites, semi-abstraites, géométriques, mathématiques, simples ou élémentaires devaient donner à la peinture moderne une nature intellectuelle et raréfiée, mathématique et phénoménologique, rayonnant d'une beauté spirituelle en favorisant l'expression subjective et intuitive des émotions et sentiments²⁴. Des principes similaires s'appliquaient aux autres formes d'arts visuels alors qu'il s'agissait d'explorer et d'exprimer clairement l'essence de chacun de ces médiums artistiques fondamentalement différents.

Ainsi, dans son célèbre essai intitulé *Modernist Painting*, 1961, Clement Greenberg (1909-1994) affirmait que le modernisme incluait la totalité de la culture vivante. S'avérant une nouveauté historique, le modernisme permettait à la civilisation occidentale de questionner ses propres fondations. Le modernisme consistait donc en l'intensification et l'exacerbation de cette tendance à l'autocritique ayant débuté avec le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804). L'essence même du modernisme reposait sur l'emploi de méthodes critiques pour circonscrire une discipline dans son champ de compétence, la critiquant depuis l'intérieur²⁵.

Pour Greenberg, la peinture avait donc évolué plus lentement que les autres arts à cause de normes et des conventions. Le mouvement moderne en peinture tentait de rompre avec celles-ci par un processus d'auto purification. Son approche réductive se préoccupait de l'essence même de la peinture, soit sa bidimensionnalité, son espace restreint, sa spontanéité, les effets du hasard, l'uniformité des surfaces, la répétition du motif, la grandeur du format, la forme du support, l'épaisseur de la peinture, l'illusion optique spatiale et chromatique, les formes minimales, le motif et la qualité tactile²⁶.

Désintéressée à la représentation des cultures nationales, la peinture moderne abstraite était donc surtout concernée par la surface plane, devant éviter le piège de la perspective et de la figuration en ne se concentrant que sur les formes et les couleurs. D'origine intellectuelle et philosophique, cette conception de ce que devait être la peinture moderne favorisait donc la même acculturation et internationalisation que l'architecture, l'évolution parallèle des théories d'arts visuels s'avérant indépendante des développements technologiques généraux cités plus haut et n'ayant qu'une influence indirecte sur leur gestation.

Situant l'architecture moderne d'Expo'67 dans son contexte, ce bref exposé permettait donc d'analyser, d'investiguer et de vérifier la relation directe entre l'uniformisation formelle des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation culturelle internationale généralisée dans le monde entier. Il permettait d'établir la correspondance entre les deux, l'expressionnisme formel international présent à Expo'67 participant au phénomène de globalisation, sans toutefois prendre directement ses sources dans les mêmes développements scientifiques, technologiques, industriels, économiques et commerciaux communs à cette uniformisation générale des cultures nationales.

Comme pour les autres formes d'arts visuels, la plastique architecturale moderne telle qu'utilisée à Expo'67 originait plutôt de philosophies d'art et de théories d'architecture autonomes et indépendantes. La composition architecturale formelle moderniste devait s'accommoder des progrès technologiques en cherchant à s'adapter au phénomène global de modernisation. Cet exposé sommaire confirme ainsi le deuxième sous-critère de preuve du premier segment de la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

Le troisième sous-critère de preuve utilisé consiste dans l'uniformisation technologique des pavillons d'Expo'67 générée par la technologie de l'architecture moderne, les nouvelles techniques de construction et la progression de la science appliquée des matériaux, contribuant à l'uniformisation technologique et scientifique générale et internationale. Elle sera mise en relation avec le développement général des nouvelles technologies sur la scène internationale.

Selon l'architecte en chef Édouard Fiset, Expo'67 devait constituer un forum en arts, sciences et techniques entre les diverses nations participantes. De cette confrontation internationale devait naître un dialogue technologique permettant l'évolution inexorable de la civilisation²⁷. Sous sa gouverne, le service d'Architecture de la Compagnie de l'exposition avait, dès la formulation du concept initial d'Expo'67, encouragé la recherche et l'innovation technique en architecture à travers l'utilisation de procédés et de méthodes de construction visant un objectif scientifique. Comme conséquence, son influence s'exerçait plus directement et avait un impact plus important dans le cas de projets contrôlés par la Compagnie de l'exposition alors qu'elle demeurait plus nuancée dans le cas des projets contrôlés par les divers exposants²⁸.

Selon Isadore Kalin, les innovations principales en technologie des matériaux, en systèmes et techniques de construction présentées à Expo'67 incluaient la toiture « Climatite » en chlorure de polyvinyle du pavillon du Canada, le système structural, les salles de bain en fibre de verre, l'aménagement municipal des égouts et d'eau d'Habitat 67, la toile en fibre de verre tissée enduite de trois couches de vinyle de la toiture du pavillon de l'Ontario, les mâts en béton de la Place des Nations, les plateaux tournants pour la vente des billets de l'Aquarium de Montréal Alcan, l'éclairage à arc métallique du Cirque marin Alcan, les panneaux en fibre de verre et amiante-ciment des murs extérieurs du pavillon des Industries du Québec, la structure en béton projeté au gaz sur acier d'armature du pavillon Polymer, la toiture en forme de tente, la structure modulaire de plancher en acier et la coupole en latte de bois du théâtre du pavillon de la République fédérale d'Allemagne, la charpente et les panneaux préfabriqués en aluminium extérieurs du pavillon de l'Autriche, le système héliosensible, motorisé et à câbles des lames brise-soleil du pavillon des États-Unis et le parement de vinyle de la toiture du pavillon de l'Éthiopie consistant en un renforcement interne de fibre de verre revêtu de deux couches de vinyle « Climatite » coloré de Shawinigan et supporté par des câbles de térylène²⁹.

Pour ce qui est de la totalité des bâtiments et des pavillons gouvernementaux, industriels et privés d'origine canadienne, la plupart des matériaux et des systèmes de construction utilisés suivaient les standards courants et les normes établies dans l'industrie de la construction canadienne en vigueur durant les années soixante, qui étaient elles-mêmes largement coordonnées avec celles de l'industrie de la construction américaine. Ainsi, les systèmes structuraux en acier, en béton armé et en bois de charpente, les systèmes multicouches d'imperméabilisation de toitures, d'isolation thermique, de protection contre l'humidité et les intempéries étaient les mêmes, de même que les accessoires de portes et fenêtres, les équipements de chauffage, de plomberie, d'électricité, etc. À Expo'67, et dans toute l'Amérique du Nord, on faisait donc plus ou moins usage des mêmes techniques, de matériaux similaires fabriqués par des compagnies nationales et parfois mêmes multinationales.

Quant aux pavillons nationaux étrangers, la standardisation des matériaux et des techniques était beaucoup moins évidente, les Européens ayant mis au point leur propre technologie basée sur leurs propres besoins et dans des versions divergeant à plusieurs points de vue, possédant des particularités souvent fort distinctes. Tout d'abord, le système métrique largement utilisé en Europe entraînait des différences dans le dimensionnement des matériaux comparativement au système impérial toujours en vigueur au Canada et aux États-Unis³⁰. Ainsi, les parpaings de béton employés en France différaient largement des blocs de béton utilisés en Amérique du Nord. Les toitures d'ardoise fort répandues dans le sud de la France et la région méditerranéenne demeuraient presque inutilisées en Amérique du Nord. Contrairement à la baignoire largement répandue en Amérique du Nord, le bidet et la douche demeuraient des accessoires de salles de bain plus populaires en Europe, mais presque inutilisés de l'autre côté de l'Atlantique. Ignorés dans le sud de l'Europe, les systèmes d'isolation thermique étaient beaucoup plus sophistiqués et efficaces au Canada et aux États-Unis. Avec des conditions climatiques moins exigeantes et restrictives, les matériaux et les systèmes de construction européens étaient en général moins résistants aux sévères intempéries que ceux utilisés au Canada.

Accusant d'importantes disparités régionales, les technologies de la construction en usage en Europe et en Amérique du Nord étaient donc peu substituables ou transférables, les industries de la construction n'étant pas coordonnées entre elles. Ces technologies étaient presque inutilisables en dehors de leurs régions respectives. On retrouvait le même phénomène dans toutes les autres parties du monde, où les architectes et les entrepreneurs utilisaient très souvent des techniques de construction vernaculaires et traditionnelles en conjonction avec les nouvelles technologies internationales.

Alors que les techniques structurales du béton et de l'acier, du mur-rideau et des membranes multicouches, de l'éclairage électrique et de l'air climatisé s'uniformisaient à l'échelle planétaire, de nombreuses différences apparaissaient dans les systèmes secondaires, caractérisant les techniques de construction utilisées sur les divers continents, depuis l'Extrême-Orient et le Moyen-Orient jusqu'à l'Amérique latine et l'Afrique noire. Ainsi, à Hong Kong et ailleurs en Asie, les entrepreneurs faisaient souvent usage d'échafaudages en bambou pour construire leurs tours d'habitation et gratte-ciel.

À Expo'67, les pavillons nationaux étaient pour la plupart conçus par des architectes étrangers responsables du concept et des plans préliminaires. Leur projet de pavillons était développé et réalisé de concert avec des architectes associés et des ingénieurs-conseils locaux ou canadiens, responsables de l'exécution du projet et de la surveillance du chantier³¹. Sauf pour le pavillon des États-Unis réalisé par des Américains et le pavillon de l'URSS construit par des entrepreneurs milanais, tous les pavillons nationaux d'Expo'67 étaient réalisés par des entrepreneurs généraux canadiens, parfois en collaboration avec des sous-entrepreneurs étrangers, comme dans le cas des pavillons de la République fédérale d'Allemagne, de l'Autriche, du Japon, du Mexique, etc.³².

Préalables à la construction, des transformations permettaient l'adaptation des plans préliminaires des architectes étrangers aux réalités de la construction canadienne. Les matériaux et les systèmes utilisés étaient donc en majeure partie d'origine canadienne sauf dans quelques cas spéciaux où les matériaux et les techniques de construction devaient être importés. À l'occasion, on retrouvait des particularités technologiques étrangères comme dans le cas du système des poutres empilées en béton préfabriqué du pavillon du Japon, du système structural et de matériaux préfabriqués importés pour le pavillon de la Scandinavie, du système préfabriqué de toiture membrannée et en tension du pavillon de la République fédérale d'Allemagne, des composantes préfabriquées à Barcelone du pavillon de l'OCDE, etc.³³.

Après avoir identifié, analysé et vérifié le troisième critère de preuve du premier segment de la troisième sous-hypothèse faisant l'objet du Chapitre Trois et consistant dans l'uniformisation technologique des pavillons d'Expo'67 mise en relation avec le développement et l'uniformisation technologique architecturale, générale et internationale, nous pouvons maintenant conclure que, sur le plan des techniques de l'architecture et des matériaux de construction, Expo'67 était surtout représentative des nouvelles technologies canadiennes et nord-américaines, quelques pavillons nationaux présentant toutefois des particularités techniques régionales étrangères. De plus, nous savons maintenant que la tendance à l'uniformisation mondiale dans ce domaine spécifique était déjà amorcée depuis quelques décennies, en particulier dans le cas des grandes tendances primaires, se distinguant régionalement dans le cas

de matériaux et de sous-systèmes de construction secondaires. Ainsi, cette tendance progressive et convergente vers l'uniformisation mondiale était aussi partiellement symptomatique dans le domaine particulier de la technologie du bâtiment.

Le quatrième et dernier sous-critère de preuve prend donc en considération la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret incarnant le nouveau Village global de Marshall McLuhan, résultant de l'ubiquité des nouveaux médias électroniques tels que la télévision ajoutée à la radio, mais aussi des progrès technologiques généraux d'après-guerre, de l'industrialisation systématique des pays les plus développés, du commerce international accru par le développement des transports, du développement et de la prolifération des compagnies multinationales en grande partie américaines³⁴.

Comme nous l'avons vu précédemment, ces développements technologiques et économiques sans précédent entraînaient un rapprochement entre cultures géographiquement éloignées, symbolisé durant les années soixante par l'omniprésence de la fameuse enseigne rouge et blanche de Coca-Cola, depuis les plages du Mexique aux villages d'Asie du Sud-Est, témoignant de la poussée impérialiste de la culture commerciale américaine infiltrée sur les cinq continents, comme le confirmait l'annonce publicitaire du guide officiel d'Expo'67 représentant dix différents logos régionaux de la compagnie Coca-Cola disposés sur la carte du monde (fig. 3.1).

En 1952, l'événement culturel le plus important de la décennie au Canada était l'entrée de la Société Radio-Canada dans l'ère télévisuelle, Montréal et Toronto devenant les plus grands centres canadiens de production des émissions³⁵. Aussitôt, la télévision en noir et blanc faisait son apparition dans les foyers canadiens, supplantant la radio, la lecture et l'exercice comme activité domestique familiale principale de loisir. La religion occupant toujours une grande place dans la vie des Québécois, c'était la période de la « Soirée du Hockey », mettant en vedette les Canadiens de Montréal, en particulier Maurice Richard (1921-2000), le « Rocket » et super-héros des Québécois (fig. 3.2)³⁶.

Dès 1930, les premières émissions régulièrement télévisées de la British Broadcasting Corporation avaient débuté en Angleterre. En 1950, la banlieue de Philadelphie était envahie par les antennes de télévision et, en 1953, la télévision en couleurs était mise sur le marché aux États-Unis. La nouvelle culture de masse télévisée et celle de ses commanditaires américains confrontait bientôt la culture canadienne traditionnelle des arts et des lettres³⁷. Au début de la décennie suivante, le Québec faisait connaissance avec la prospérité et la laïcité, se rapprochant des normes nord-américaines, subissant la pression d'une nouvelle culture universelle et des valeurs égalitaires transmises par la télévision³⁸.



Figure 3.1 : Annonce publicitaire de Coca-Cola publiée dans le guide officiel d'Expo'67, 1967
Expo 67, guide officiel, p. 242.

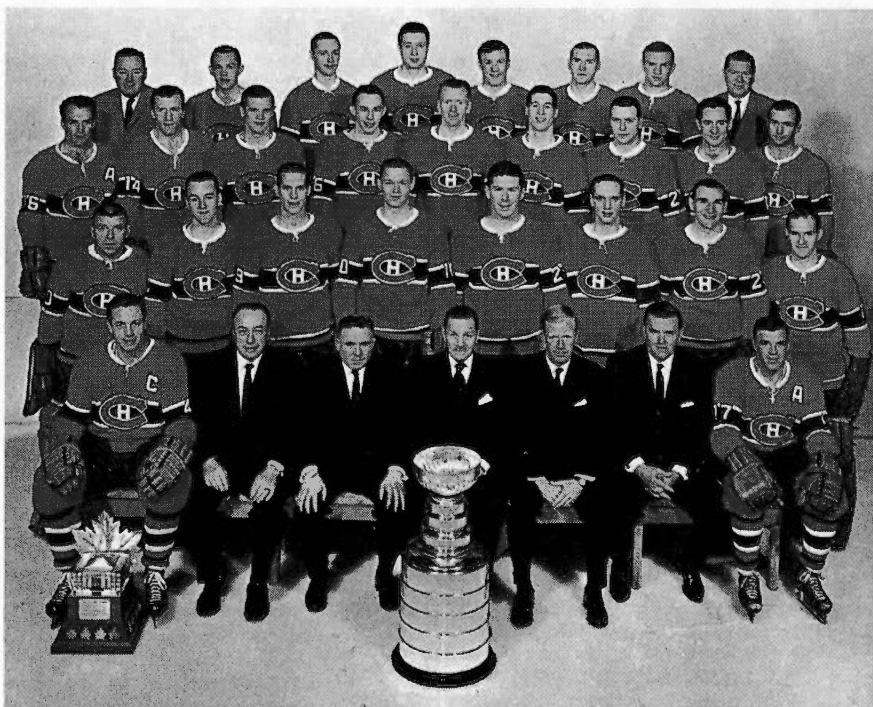


Figure 3.2 : L'équipe de hockey gagnante, Canadiens de Montréal, détentrice de la coupe Stanley 1964-1965
Montréal, vol. 2, no. 6, juin 1965, p. 28.

Auteur de *The Gutenberg Galaxy*, 1962, l'éminent sociologue canadien Marshall McLuhan annonçait dans son premier livre à succès une révolution majeure dans le monde des communications, la nouvelle ère de l'électronique faisant suite aux ères orale, scribale et livresque³⁹. Elle était d'une importance comparable à la révolution précédente générée durant la Renaissance par l'invention de la typographie par l'imprimeur allemand Gutenberg (c. 1400-1468) vers 1440. Les effets de cette révolution médiatique livresque se trouvaient complétés par la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492, de même que l'essor subséquent des transports maritimes et des échanges commerciaux depuis les quatre coins du monde jusqu'en Europe, entraînant le rapprochement des cultures occidentales et orientales les plus éloignées, autrement presque complètement isolées durant le cours du Moyen Âge⁴⁰.

D'une façon similaire, la révolution médiatique électronique était elle aussi accompagnée d'importants développements en matière de transport. Dès 1957, le Boeing 707, nouveau quadriréacteur long courrier ultra-rapide pouvant accommoder près de 200 passagers, était mis en service par la compagnie aéronautique américaine Boeing. La première ligne aérienne transatlantique était inaugurée en octobre 1958 par la Pan American Airlines, reliant New York à Paris. En une seule décennie, le nombre de passagers transatlantiques aériens quadruplait alors que le nombre de passagers maritimes correspondant chutait de moitié, indiquant un important changement dans les mœurs des voyageurs et l'entrée en désuétude d'un moyen de transport utilisé depuis l'Antiquité, remplacé par le Boeing 707 et le DC-8 (fig. 3.3).

En parallèle aux transports, la révolution médiatique se distinguait de la précédente par sa nature électronique plutôt qu'imprimée, caractérisée par l'ubiquité et l'immédiateté de la télévision, offrant aux téléspectateurs des reportages, des documentaires et des films récents en provenance du monde entier. Elle favorisait ainsi les communications en réduisant les distances et les délais, transformant la planète en un Village global beaucoup plus compact et accessible. Cette métaphore poétique et visionnaire de McLuhan était dérivée des villages tribaux africains éloignés les uns des autres, communiquant entre eux au moyen des sons des tam-tams entendus au loin.

Selon l'article d'Anne Cormier intitulé « L'Expo'67 revisitée » d'octobre 1992, Expo'67 consistait en un grand laboratoire d'urbanisme, démontrant au monde entier et de façon magistrale le savoir-faire canadien et québécois en matière d'aménagement⁴¹. Cette exposition universelle se démarquait par son site spectaculaire aux lieux même de la fondation de la ville, de par sa nature d'auto-exposition en tant qu'objet urbain moderniste, utilisant le centre-ville de Montréal et ses nouveaux gratte-ciel comme arrière-plan.



Figure 3.3 : Avion à réaction DC-8 d'Air Canada survolant la campagne québécoise en 1967
Montréal, vol. 5, no. 2, février 1968, p. 13.



Figure 3.4 : Couvertures de divers magazines internationaux illustrant la tenue d'Expo'67 à Montréal
 Fulford, p. 32-33.

Contemporaine au nouveau métro de Montréal inauguré en 1966, Expo'67 constituait donc un univers microcosmique prototypique, effervescent et dynamique, où tout était moderne et en mouvement, s'adressant à une multitude de visiteurs composée en grande partie d'une jeunesse locale exubérante et de leur aînés ouverts aux progrès⁴². Phénomène éphémère largement médiatisé, elle faisait les manchettes de la presse internationale, apparaissant sur la couverture des magazines internationaux parmi les plus prestigieux, tels que *Life* et *Paris Match*, faisant l'objet de nombreux reportages dans les journaux et les magazines, les spectacles radio-diffusés et télévisés, rediffusés sur le petit écran, au Québec, au Canada et à travers le monde (fig. 3.4)⁴³.

Cette manifestation internationale montréalaise sans précédent représentait donc les idéaux d'une époque, d'une culture et d'une société caractérisées par la jeunesse et le dynamisme. Parrainée par un maire visionnaire et influent, préoccupé de faire de Montréal une grande métropole mondiale, cette représentation éphémère du Village global de McLuhan célébrait officiellement le centenaire de la Confédération canadienne, témoignant par la même occasion du désir d'une jeune nation de consolider en plein cœur de la guerre froide une paix mondiale précaire au moyen d'une exposition universelle ayant pour thème *Terre des Hommes / Man and His World*⁴⁴.

Pour ce faire, le gouvernement libéral de Lester B. Pearson retenait les services du plus grand diplomate canadien disponible à l'époque, soit S. E. Pierre Dupuy, le nommant commissaire général de l'exposition⁴⁵. Ce dernier s'avérait le grand responsable de la participation de très nombreuses nations à un événement mondial sans précédent. De concert avec plusieurs chefs d'État qu'il avait sollicités personnellement, il rendait possible la tenue de l'événement *Terre des Hommes / Man and His World*, ce microcosme éphémère, spectaculaire et pacifiste, représentatif du nouveau Village global imaginé par McLuhan.

Connaissant un très large public avec *Understanding Media*, 1964, McLuhan atteignait la renommée internationale avant la tenue d'Expo'67⁴⁶. Un des grands prophètes et philosophes de la période, il influençait profondément la pensée sous-jacente de ses concepteurs, planificateurs et administrateurs. Ayant détruit les préjugés des anciens modèles théoriques dichotomiques, il présentait dans ce livre une analyse successive et détaillée des aspects variés des multiples réalités contemporaines auxquelles était désormais confrontée l'humanité tout entière dans sa nouvelle condition moderne irréversible⁴⁷. S'exprimant avec dynamisme, vitalité et poésie, il influençait profondément ses contemporains, s'avérant le principal prophète mondial de la mondialisation et, en particulier, des médias de masse dominant la culture.

On retrouvait les mêmes caractéristiques du Village global dans ce grand laboratoire d'aménagement environnemental qu'était Expo'67⁴⁸. Les nouvelles techniques audiovisuelles

expérimentales de pointe utilisées dans plusieurs pavillons donnaient à la diffusion des connaissances une nouvelle dimension, les autres techniques audiovisuelles médiatiques et électroniques complémentaires prolongeant cette expérimentation à l'extérieur du site de l'exposition.

Depuis les premiers pas du Pop Art en matière de transformation artistique des produits médiatisés au début des années soixante, la fusion entre arts visuels et nouveaux moyens de communication de masse se retrouvait visuellement exprimée à Expo'67, non seulement dans les œuvres des artistes visuels POP anglo-américains, mais aussi dans de nombreux spectacles et expositions multimédias tels que ceux présentés dans Le Labyrinthe et au pavillon de la Tchécoslovaquie⁴⁹. Prophète des nouveaux mouvements artistiques des années cinquante et soixante, McLuhan avait annoncé d'avance un phénomène atteignant les masses de visiteurs défilant à Expo'67, confirmant ainsi son statut de Père de la révolution multimédia.

En tant que microcosme incarnant le Village global, Expo'67 constituait donc une application concrète du phénomène de globalisation, transcendant dans la réalité pure l'interprétation poético-philosophique macluhanesque du médium électronique impalpable et illusoire que constituaient l'image et le son télévisés. Cette exposition universelle réunissait dans les mêmes îles et sous le même soleil estival de 1967 une congrégation de cultures du monde entier, partageant entre elles de nombreux points communs, en croissance libre et convergente, associée aux nouvelles technologies, à l'industrialisation galopante, au commerce international et aux médias globalisants.

Clairement identifiable dans les expositions universelles du XIX^e siècle, l'ancienne règle impérialiste coloniale de portée socioculturelle rigide utilisée par les nations dominantes de 1800 à 1950 avait désormais fait place à un phénomène de mondialisation beaucoup moins dictatorial et autoritaire en apparence, beaucoup plus évasif, suggestif, discret et subtil, témoignant d'un nouvel impérialisme de nature commerciale, publicitaire, psychologique et culturelle.

Riche, victorieuse et dominante, l'Amérique s'imposait donc au monde, non seulement sur le plan de son approche politique capitaliste favorisant avant tout la libre entreprise, l'ouverture des marchés mondiaux aux produits de consommation surtout américains, mais aussi par le biais de ses industries culturelles nationales telles que cinéma, télévision et musique populaire, popularisant internationalement des figures iconiques comme Marilyn Monroe (1926-1962), Elvis Presley (1935-1977), Bob Dylan (né en 1941) et Walt Disney (1901-1966).

D'un rayonnement similaire mais moins intense, la France diffusait elle aussi sa propre culture moderne et contemporaine à travers le monde francophone libéré de la colonisation

impérialiste, popularisant internationalement des figures iconiques nationales telles que Brigitte Bardot (née en 1934), Gilbert Bécaud (né en 1927), Johnny Hallyday (né en 1943) et Maurice Chevalier (1888-1972).

Un contemporain du philosophe germano-américain Herbert Marcuse (1898-1979), auteur de *L'Homme unidimensionnel*, 1964, et du futurologue américain Alvin Toffler (né en 1928), auteur de *Future Shock*, 1970, McLuhan s'avérait donc un des plus grands prophètes, philosophes et sociologues de la décennie, ayant compris puis expliqué au monde entier l'importance fondamentale de la télévision comme phénomène technologique cristallisant l'esprit du temps.

Instrument par excellence d'un Village global incarné par le microcosme éphémère d'Expo'67, la télévision inondait désormais la vie des sociétés, livrant aux masses de téléspectateurs un message à sens unique par le biais des nouvelles, des programmes et des batailles publicitaires, jouant un rôle essentiel de communication dans une nouvelle société de consommation caractérisée par la surabondance, la libération et la contemplation. Médium psycho-technologique caressant l'esprit d'un spectateur passif, heureux et détendu, elle influençait grandement plusieurs aspects de la vie moderne, en reflétant, comme l'œuvre d'art ouverte auto-exposée que constituait Expo'67, le message d'un nouveau médium de communication adapté au nouvel ordre social mondial⁵⁰.

À la fois textuel et contextuel, cet exposé permettait d'analyser, d'investiguer et de vérifier la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret incarnant le nouveau Village global de Marshall McLuhan, résultant de l'ubiquité des nouveaux médias électroniques tels que la télévision ajoutée à la radio, mais aussi des progrès technologiques internationaux accélérés en général. Il permettait de confirmer le quatrième et dernier sous-critère de preuve du premier segment de la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

La revue des résultats de l'investigation analytique des quatre sous-critères de preuve relatifs à la première tâche du Chapitre Trois, consistant à vérifier le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante à travers l'architecture moderne d'Expo'67, microcosme éphémère représentant le Village global de Marshall McLuhan, peut maintenant être effectuée. En premier lieu, nous devons cependant les pondérer en sous-critère de preuve d'importance primaire ou secondaire.

Le premier sous-critère de preuve utilisé prenait en considération l'interrelation entre Expo'67, microcosme sondant l'état des cultures nationales du nouveau Village global, et l'uniformisation internationale des cultures. Son analyse textuelle et contextuelle révélait qu'Expo'67 constituait, comme les autres expositions universelles avant elles, une mise à jour

des progrès de l'humanité dans tous les domaines, depuis les arts aux sciences et techniques. Elle révélait de plus un niveau record de progrès et d'uniformisation culturelle consécutive atteint par les diverses nations participantes suite aux développements récents des années soixante, en faisant un sous-critère de preuve d'importance primaire.

Le second sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation l'uniformisation formelle des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation culturelle générale sur la scène internationale. Largement perceptible, la tendance formaliste dominante de l'architecture moderne des années soixante se distinguait nettement des autres à Expo'67. Cet expressionnisme formel originait toutefois beaucoup plus de nouvelles théories d'art et d'architecture moderne de portée internationale que de récents développements scientifiques, technologiques et commerciaux entraînant le progrès convergent des nations vers une uniformisation culturelle globale, en faisant ainsi un sous-critère de preuve d'importance secondaire.

Le troisième sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation l'uniformisation technologique architecturale moderne des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation technologique, scientifique, générale et internationale des années soixante. Dans ce domaine particulier, Expo'67 était surtout représentative des nouvelles technologies canadiennes et nord-américaines, la tendance vers l'uniformisation mondiale demeurant partiellement symptomatique, en faisant un sous-critère de preuve d'importance secondaire.

Enfin, le quatrième et dernier sous-critère de preuve utilisé prenait en considération la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret incarnant le nouveau Village global de Marshall McLuhan, résultant de l'ubiquité des nouveaux médias électroniques et autres progrès technologiques, scientifiques, corporatifs et commerciaux américains d'après-guerre. Étant donné la correspondance directe entre les deux, il constituait un sous-critère de preuve d'importance primaire.

Ainsi, les deux sous-critères de preuve les plus importants révèlent qu'il existait des interrelations directes entre Expo'67, ce microcosme universel et concret sondant l'état des cultures nationales, et l'uniformisation internationale des cultures en progression dans le monde durant les années soixante, de même que le concept de Village global élaboré par Marshall McLuhan en relation avec les nouveaux médias électroniques. Les interrelations entre l'uniformisation formelle et technologique des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation culturelle et technologique générale à l'échelle internationale étaient toutefois moins évidentes.

Nous pouvons maintenant conclure avec assurance que le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante progressait rapidement et était identifiable à travers les exhibits d'Expo'67, microcosme éphémère représentant concrètement le nouveau Village global de Marshall McLuhan.

3.3 Métissage de l'architecture traditionnelle d'Expo'67

Constituant le deuxième segment de la sous-hypothèse faisant l'objet du Chapitre Trois, la deuxième tâche consiste à analyser, à identifier et à vérifier les cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture traditionnelle non moderne. Il s'agit ici d'associer les caractéristiques particulières de huit pavillons de style traditionnel non moderne à des sources historiques, vernaculaires, traditionnelles ou stylistiques. Il s'agit d'identifier les cas de métissage évidents à première vue, sinon dissimulés dans des palimpsestes stylistiques ambigus et obscurs. Il s'agit enfin de préciser la nature des divers systèmes architecturaux employés dans le design de ces pavillons, dérivés de langages architecturaux traditionnels et vocabulaires préétablis à partir des théories de composition architecturale élaborées au cours des siècles et dans diverses régions du globe.

Quatre sous-critères de preuve d'importance inégale sont utilisés à cette fin, soit les cas de métissage relatifs à l'Extrême-Orient, au Sud-Est asiatique, aux Antilles et à l'Amérique du Nord. Ces phénomènes peuvent avoir eu lieu durant des périodes antique, médiévale, classique, coloniale ou moderne. Le premier sous-critère de preuve consiste donc à identifier les cas de métissage relatifs à l'Extrême-Orient retrouvés dans la conception architecturale de pavillons traditionnels présentés à Expo'67 tels que les pavillons de Chine populaire (Taiwan) et de la Corée (du Sud).

Implanté à proximité du métro Sainte-Hélène, devant une grande place ouverte et dégagée, le pavillon de la République de Chine (Taiwan), conçu par C. C. Yang, représentait la Chine nationaliste de Formose⁵¹. Une province sécessionniste de la Chine continentale depuis 1949, cette île du Pacifique servait de refuge au gouvernement chinois en fuite du Guomindang dirigé par Tchang Kaï-Chek (1887-1975). Supporté par les Américains, le nouvel état sécessionniste qu'il dirigeait jusqu'à sa mort déclarait alors unilatéralement son indépendance. En août 1964, Formose ou Taiwan acceptait de participer à Expo'67, contrairement à la Chine communiste de Mao Tsé-Toung (1893-1976) qui refusait de sortir de son isolement pour des raisons d'ordre politique.

De style chinois, le pavillon de deux étages sur plan rectangulaire présentait une architecture non moderne traditionnelle (fig. 3.5). Il était conçu dans une version formosane vernaculaire de l'architecture classique chinoise. L'artisanat local y était exprimé dans les plafonds décoratifs, les portes d'entrée principales et les carreaux d'argile utilisés partout dans le pavillon pour l'harmonie de la composition⁵². Tout en suivant la tradition chinoise, le bâtiment présentait une version modernisée de l'architecture palatiale, utilisant intégralement le vocabulaire classique chinois. Il était adapté à la nouvelle fonction de pavillon d'exposition et répondait aux réalités du monde moderne.



Figure 3.5 : Perspective extérieure du pavillon de la République de Chine (Taiwan), Expo'67
Album Souvenir, 1ère édition, p. 17.

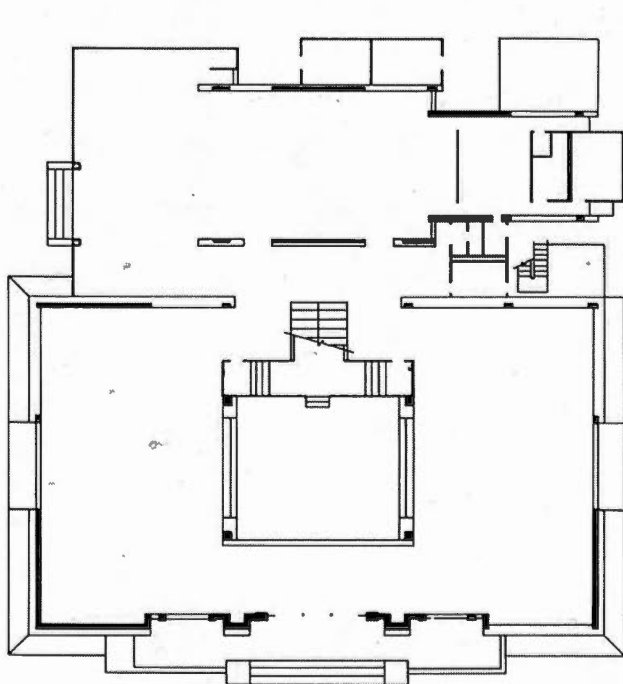


Figure 3.6 : Plan du pavillon de la République de Chine, par C. C. Yang
 Kalin, p. 164.

De volumétrie parallélépipédique, le bâtiment principal de 121 x 71 x 40 pieds de haut s'élevait sur deux étages, complémenté par une aile basse de restaurant et cuisine sur plan rectangulaire de 84 x 33 x 17 pieds de haut, annexée discrètement à l'arrière (fig. 3.6)⁵³. Les murs extérieurs étaient recouverts de crépis blanc. À l'avant, la façade principale était articulée d'avancées et de reculs, pourvue au centre de trois niches et deux pilastres, percée de trois grands portails en plein cintre de couleur rouge sanguin, décorés d'une texture au motif simple. Deux fois plus haut et trois fois plus spacieux que ses deux voisins, le portail central était fixe, percé d'une petite porte centrale, orné de motifs floraux entrelacés et délicats, reproduits de la même façon dans d'imposants panneaux muraux rectangulaires en treillis de bois occupant la section centrale des murs latéraux de crépis blanc (fig. 3.7).

Au sommet des murs et sous le toit, deux frises peintes superposées, surmontées d'une troisième bande dépourvue de motifs, ornaient le pourtour du pavillon. Une marquise de toiture à quatre pentes, en tuiles vertes ondulées, délimitait le pourtour du bâtiment. Elle était surplombée d'un parapet dissimulant un toit plat purement moderniste à l'arrière. Au-dessous de la marquise, des protubérances sculptées projetaient en porte-à-faux comme des gargouilles. Arrondies et peintes, elles étaient disposées à intervalles réguliers, simulant l'extrémité des poutres en bois utilisées dans les constructions chinoises traditionnelles (fig. 3.8). Comme des serpents enroulés, ces motifs sculpturaux se terminaient en têtes d'animaux fantastiques, encadrées à l'arrière plan par des dessins multicolores au symbolisme religieux⁵⁴.

À l'entrée du pavillon, une photographie de Tchang Kaï-Chek, président de la République, accueillait le visiteur. Au rez-de-chaussée, la première salle d'exposition présentait des produits agricoles, la deuxième, des produits industriels d'usage domestique, la troisième, des textiles. À l'arrière, était aménagé en annexe le restaurant de cuisine cantonaise entrouvert au centre, derrière des escaliers qui conduisaient au deuxième étage, où trois salles étaient consacrées aux beaux-arts, à l'artisanat et au tourisme. Dans un aménagement intérieur soigné, on présentait de plus des vêtements à la mode, des instruments de musique, des timbres-poste et de la monnaie⁵⁵.

Se voulant représentatif de la plus pure tradition chinoise, le vocabulaire architectural utilisé par Chang comprenait un volume parallélépipédique simple, des murs de crépis blanc, une couleur complémentaire rouge sanguin pour les portails, des arches en plein cintre, une toiture d'ardoise apparente à quatre pentes, des extrémités de poutres sculptées et des motifs ornementaux divers. Développé depuis les périodes reculées de l'histoire de la Chine, ce vocabulaire remontait aux périodes impériale (II^e au IX^e siècles après J.-C.) et médiévale (X^e au XVI^e siècles après J.-C.). À travers les dynasties Tang (618-907), Song (960-1276), Yuan (1276-1368) et Ming (1368-1644), on assistait à d'anciennes formes de métissage culturel dans une Chine alternativement unifiée et



Figure 3.7 : Vue oblique du sud-ouest sur la façade principale du pavillon de la République de Chine, Expo'67
Kalin, p. 163.



Figure 3.8 : Vue rapprochée du nord-ouest sur la façade principale du pavillon de la République de Chine
General Report expo 67, Tome I, p. 285.

morcelée, envahie régulièrement par des tribus nordiques⁵⁶. C'est ainsi que l'empereur mongol Gengis Khan (1167-1227) fondait la dynastie Yuan en 1276. Ces mélanges culturels se trouvaient en partie absorbés par la tradition architecturale chinoise qui poursuivait son développement jusqu'à la révolution communiste, puis durant la période d'après-guerre, en adaptant l'ingénierie architecturale, les nouveaux matériaux et les nouvelles techniques de construction occidentales aux règles chinoises, générant ainsi un autre phénomène de métissage.

Dans le cas de ce pavillon, la structure de béton armé, le toit plat dissimulé au centre et pourvu d'une membrane multicouche recouverte de gravier, l'aile contiguë du restaurant et de la cuisine annexés à l'arrière du bâtiment principal, les matériaux de finition, dont stuc, plâtre, contreplaqué, plastique et vinyle amiante, de même que les systèmes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie s'avéraient des composantes modernes contribuant à un second niveau de métissage de période contemporaine⁵⁷. Ce métissage mélangeait de façon hétérogène les coutumes chinoises traditionnelles à des méthodes de construction modernes et nord-américaines.

Conçu par Kim Swoo Geun Associates, architectes, dans un style libre, historiciste et traditionnel, le pavillon de la République de Corée (du Sud) consistait en un complexe pavillonnaire incluant deux bâtiments séparés sur plan carré de volumétries parallélépipédiques. Le pavillon principal d'un étage et à toit plat mesurait 68 x 68 x 20 pieds de haut⁵⁸. La pagode adjointe à l'entrée consistait en une élégante tour en rondins élancée et ajourée de 40 pieds de haut, s'apparentant vaguement à un campanile (fig. 3.9).

Inspiré des anciens manoirs coréens médiévaux, le pavillon principal rappelait par ses formes et ses détails les anciennes habitations campagnardes coréennes d'un certain caractère et d'une certaine importance, sans toutefois s'imposer comme les châteaux de daimyos et samouraïs nippons⁵⁹. Présentant un revêtement mural uniforme au rez-de-chaussée constitué d'un ruban presque continu de modules carrés blancs identiques, l'architecture en poutres et colonnes de bois du pavillon comportait un empilage stratifié de cinq couches horizontales pourvues de poutres sculptées et de solives ornementales de toiture projetant en porte-à-faux vers l'extérieur depuis un ruban de tasseaux sculptés (fig. 3.10). À l'exception de quelques poteaux d'acier recouverts de bois, il était entièrement construit à la main, en bois poli, avec une charpente en bois lamellé et des murs extérieurs en contreplaqué⁶⁰.

Remontant à la période néolithique chinoise, le système de construction en poutres et colonnes de bois était tout d'abord développé sur plan rectangulaire avec de larges espacements de colonnes pour fins d'économie. À partir de la période chinoise Han tardive (25-220 après J.-C.), l'intérêt des constructeurs chinois devenait centré sur le développement et l'articulation du toit et de ses supports, l'emploi de modules et de systèmes de proportions devenant plus répandu sous la période Song (960-1276 après J.-C.) après le XI^e siècle⁶¹.

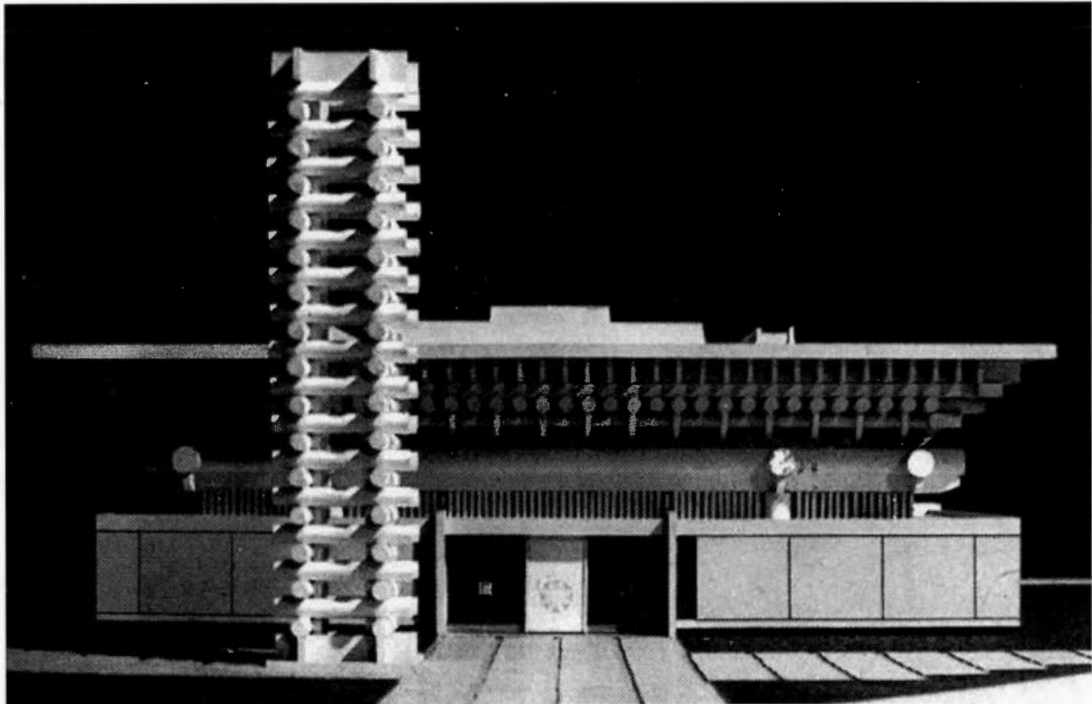


Figure 3.9 : Vue frontale nord sur la maquette du pavillon de la République de Corée (Corée du Sud), Expo'67 Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p.51.



Figure 3.10 : Vue oblique sur la façade est du pavillon de la République de Corée, par Kim Swoo Geun Associates Kalin, p. 166.

Durant la période Han, cette architecture de palais était adoptée par les bouddhistes chinois pour leurs temples. Obtenant une popularité égale à celle des pagodes, les temples rectangulaires étaient bientôt employés côte à côte avec ces dernières. C'est sous sa forme religieuse qu'était exportée l'architecture de bois chinoise, avec l'établissement de missions bouddhiques tout d'abord en Corée, puis au Japon, à partir de la période protohistorique japonaise Asuka (538-645 après J.-C.)⁶². C'est dans ce pays voisin de la Corée que les bâtiments de ce style précoce étaient les mieux préservés, en particulier pour ce qui est du complexe du Horyu-Ji.

Datant du début du VII^e siècle après J.-C., il constituait le plus ancien, le plus complet et le plus parfait des sanctuaires bouddhiques au Japon. Possédant les plus anciennes constructions en bois du monde, il comprenait une quarantaine de bâtiments d'époque et de style Asuka, regroupés en deux sites principaux, soit le Sai-in à l'ouest et le To-in à l'est⁶³. Pourvus de toits en pente et de marquises multiples plutôt que de toits plats en couches superposées comme le pavillon de la Corée, ces structures présentaient de nombreuses caractéristiques comparables à celles de ce dernier, tels qu'un plancher surélevé du sol, un ruban de panneaux modulaires blancs ceinturant les façades, une série de colonnettes exposées en façade, des extrémités de poutres et des solives exposées reposant sur des tasseaux sculptés, une superposition de toitures en couches multiples, ornementales et sculptées (fig. 3.11).

S'apparentant à l'ancienne architecture nippone en bois, l'ancienne architecture médiévale coréenne, palatiale et religieuse, faisait elle aussi usage d'un système élaboré de tasseaux supportant les poutres de toiture, favorisant l'expression des motifs naturels du grain du bois. Pour des raisons d'esthétique et de géomagnétisme, elle était implantée dans des endroits offrant une grande beauté scénique, avec vues appropriées sur l'eau ou les montagnes, s'harmonisant avec l'environnement naturel⁶⁴. Rarement fastueuse en échelle et en ornementation, elle présentait la plupart du temps des pièces relativement petites et simplement décorées, le manque d'espace intérieur encourageant l'emploi de cours extérieures regroupant plusieurs petites structures. La préférence pour la simplicité décorative était un de ses traits marquants. Dans le pavillon de la Corée, on retrouvait toutes ces caractéristiques, réinterprétées dans un idiome modernisé approprié pour Expo'67.

Les piliers avec chapiteau, les structures en tasseaux de bois, la coloration des poutres et les tuiles à motifs étaient des caractéristiques de l'architecture des palais, des temples et des tombes coréens anciens. Des temples avec hall principal et salle de lecture, pagodes de bois s'élevant jusqu'à 80 mètres étaient construits en Corée au VII^e siècle. Durant la période Shilla unifiée (668-935 après J.-C.), le développement subséquent de l'architecture bouddhique coréenne entraînait le développement de formes palatiales et résidentielles faisant elles aussi



Figure 3.11 : Vue oblique extérieure sur le Kondo (pavillon principal) du Sai-in (enceinte ouest), de période Asuka (552-645), Horyu-Ji, Japon
Horyu-Ji, p. 8.



Figure 3.12 : Maison traditionnelle coréenne typique de la classe supérieure
Korean Architecture, main page [www.asianinfo.org].

usage de structures de bois. Un style religieux à deux pagodes faisant usage de la pierre remplaçait le style antérieur à une pagode faisant usage de bois⁶⁵.

Durant la période Koryo (918-1392 après J.-C.), un style architectural influencé par les tendances Song chinoises faisait son apparition en Corée, utilisant des tasseaux en bras incurvés uniquement au-dessus des têtes de colonnes. Ce système de support était relativement simple, les plafonds exposés étant laissés à nu et les toitures disposées la plupart du temps en pente avec des pignons. Un autre style impliquant des tasseaux en regroupements multiples, influencé par l'architecture de la Chine Yuan (1276-1368) émergeait en Corée après la mi-période Koryo, se poursuivant durant la période Choson (1392-1910)⁶⁶. Avec des essaims de tasseaux placés non seulement au-dessus des têtes de colonnes, mais aussi sur les poutres horizontales entre les colonnes, ce style était beaucoup plus lourd, les bâtiments apparaissant plus robustes et imposants, comme dans le cas du pavillon de la Corée d'Expo'67.

Les toitures étaient habituellement en projection et à versants, le plafond fini étant recouvert de panneaux en damier (fig. 3.12). Durant cette période, des structures de bois étaient plusieurs fois reconstruites à la suite de fréquentes invasions étrangères. À la mi-période Choson, un nouveau style faisait son apparition avec des tasseaux en forme d'ailes. Plus simple et plus économique, il était mieux adapté à la situation précaire créée par de nombreux conflits répétés. Cependant, les temples et les palais plus importants continuaient à être construits dans le style plus orné des tasseaux en essaims.

Au XVIII^e siècle, la pensée et la culture occidentale pénétraient dans le pays, entraînant une décadence architecturale caractérisée par une redondance ornementale et une décoration superflue. Vers la fin de la période Choson, le style multi-tasseaux était toujours en usage pour les structures palatiales majeures, les halls d'audience et les portails d'entrée. Le style des tasseaux en forme d'ailes était utilisé pour les structures mineures telles que les maisons et les pavillons. Quelques bâtiments palatiaux étaient encore construits dans le style en tête de colonne. Dans tous les cas, les toitures étaient en projection et à versants, les plafonds dessinés en damier, les plafonds et les tasseaux peints en couleurs polychromes, les endroits où poutres et piliers se rencontrent étant décorés de corbeaux sculptés, contrairement au pavillon de la Corée⁶⁷.

À l'intérieur, ce dernier dégageait une atmosphère orientale, exotique et raffinée. Les exhibits présentés résumaient les traditions d'une civilisation vieille de quarante siècles ayant occupé une presque île sujette à de nombreuses migrations depuis la Chine jusqu'au Japon. Mélangeant exhibits anciens et modernes, l'exposition suivait le sous-thème poétique intitulé « Les Mains », dont l'Homme se sert pour créer, se nourrir et découvrir l'univers, illustrant le rôle de la main humaine dans le développement des arts et des techniques. On y présentait entre

autres une réplique d'un bouddha de bronze du V^e siècle conservé au Musée national de Séoul, une maquette du premier cuirassé inventé par l'amiral Yi Sun-Shin en 1595, de même qu'une remarquable exposition de photographies sur la beauté du pays⁶⁸.

Constituant une illustration d'un phénomène ancien de métissage transculturel depuis la Chine à la Corée, l'architecture d'inspiration traditionnelle de ce pavillon présentait des fragments hétérogènes en couches superposées, incluant des éléments antiques et médiévaux empruntés au langage architectural chinois depuis la dynastie des Han jusqu'à celles des Song et des Yuan. Ce mélange subtil et ambigu de composantes architecturales fragmentées impliquait une transformation et une adaptation culturelle faites de survivances et de renaissances. Transmis depuis la Chine ancienne à la Corée médiévale, le vocabulaire architectural utilisé pour ce pavillon se présentait donc comme le dialecte régional d'un langage architectural chinois classique et dominant.

En réinterprétant le style traditionnel coréen dans une composition libre, Kim Swoo Geun Associates refusaient de copier intégralement un bâtiment historique comme dans le cas du pavillon de la Thaïlande. Ils rejetaient de plus l'emploi pur et simple de l'architecture moderne, d'origine occidentale. Luttant contre l'uniformisation internationale des cultures et contre la dissolution graduelle et progressive de la culture coréenne, ils choisissaient plutôt un design historiciste et traditionaliste pour leur pavillon. Les architectes coréens effectuaient donc un repli identitaire, préférant utiliser un mode de représentation coupé des réalités modernes de la vie contemporaine, contrairement aux architectes japonais qui exprimaient à travers leur pavillon moderne régionaliste une identité culturelle hybride et contemporaine⁶⁹.

Comme les Chinois de Formose, les Coréens jugeaient que l'essence même de leur culture résidait davantage dans les couches historiques antérieures à la période moderne. Ce jugement sur leurs valeurs culturelles constituait un phénomène d'introversion et de repli, d'omission et de dissimulation. Ils refusaient d'exprimer une culture coréenne contemporaine qu'ils sentaient menacée, subissant les assauts envahissants répétés de la mondialisation et du métissage, contaminée par les progrès techniques, industriels et commerciaux internationaux, par le courant dominant des cultures occidentale et américaine.

Comme dans le cas du pavillon de la Chine populaire, une deuxième couche de métissage de période moderne se superposait à la plus ancienne. Elle se traduisait par l'introduction de matériaux et de techniques de construction d'origine occidentale dans une œuvre d'architecture traditionnelle orientale. Des architectes et des ingénieurs locaux utilisaient des méthodes et des techniques canadiennes, modernes et standardisées pour construire leur pavillon.

On y retrouvait du béton armé, du bois lamellé, du contreplaqué, une toiture multicouche à quatre plis, des encadrements d'entrée en aluminium anodisé, des carreaux de vinyle, des

panneaux de gypse, de même que des systèmes mécaniques, électriques et de protection incendie typiquement nord-américains⁷⁰. Ainsi, les professionnels canadiens contribuaient à métisser davantage ce pavillon de conception traditionnelle coréenne et d'interprétation libre en lui apportant des caractéristiques constructives hétérogènes locales s'ajoutant à un métissage stylistique ancien dérivé du vocabulaire classique architectural chinois.

Depuis l'identification, la vérification et l'analyse détaillée de ces deux pavillons, nous avons confirmé la validité du premier sous-critère de preuve qui consistait à démontrer la présence de métissage dans l'architecture traditionnelle des pavillons extrême-orientaux d'Expo'67.

Le deuxième sous-critère de preuve consiste à identifier les cas de métissage relatifs au Sud-Est asiatique retrouvés dans la conception architecturale de pavillons traditionnels présentés à Expo'67, tels que les pavillons de la Thaïlande et de la Birmanie. Conçu par Chamlong Yordying, le pavillon de la Thaïlande s'inspirait de l'architecture thaïlandaise classique de la fin du XVIII^e siècle⁷¹.

La dynastie monarchique absolue des Chakri (1782-1932) était inaugurée en 1782 par le roi Rama I^{er} qui transférait la capitale du Siam d'Ayuthia (1350-1767) à Tomburi (1767-1782), puis à Bangkok (1782-2005). Il entreprenait la même année la construction des bâtiments du grand palais de Bangkok, y compris le Wat Phra Keo ou temple du Bouddha d'Émeraude, devant abriter une ancienne sculpture de jade de 60 centimètres de long (fig. 3.13)⁷². Pour l'occasion, il lançait un nouveau style d'architecture religieuse caractérisé par l'abandon de la maçonnerie de pierre sculptée, typique d'Ayuthia, au profit d'une plus grande variété de matériaux, de formes, de couleurs et d'ornementation⁷³.

Le pavillon de la Thaïlande consistait en un complexe de deux bâtiments d'un étage situé au centre de l'île Notre-Dame, faisant face à un canal au sud (fig. 3.14). Supportés par des structures en acier et en bois, ils étaient préfabriqués en Thaïlande, expédiés par bateau à Montréal en pièces détachées et assemblés sur le site sous la direction d'ARCOP⁷⁴. Disposé sur un podium de 50 x 50 pieds, pourvu d'escaliers découpés descendant dans les quatre directions, l'édifice principal sur plan carré, de 90 pieds de haut, s'avérait la réplique exacte d'un temple bouddhiste classique thaïlandais du XVIII^e siècle⁷⁵. Reproduisant l'architecture traditionnelle ornementale et délicate du pays, cette structure profusément ornée, sculptée, ouvree et dorée scintillait jour et nuit, comme un joyau dans son écrin (fig. 3.15).

Recouvert d'arcs ajourés en ogive de hauteur variable, dont certains projetaient librement en triplets et en X dans les quatre directions, ce petit sanctuaire présentait des surfaces sculptées, dorées et satinées recouvertes de laque rouge, verte et bleue (fig. 3.16)⁷⁶.

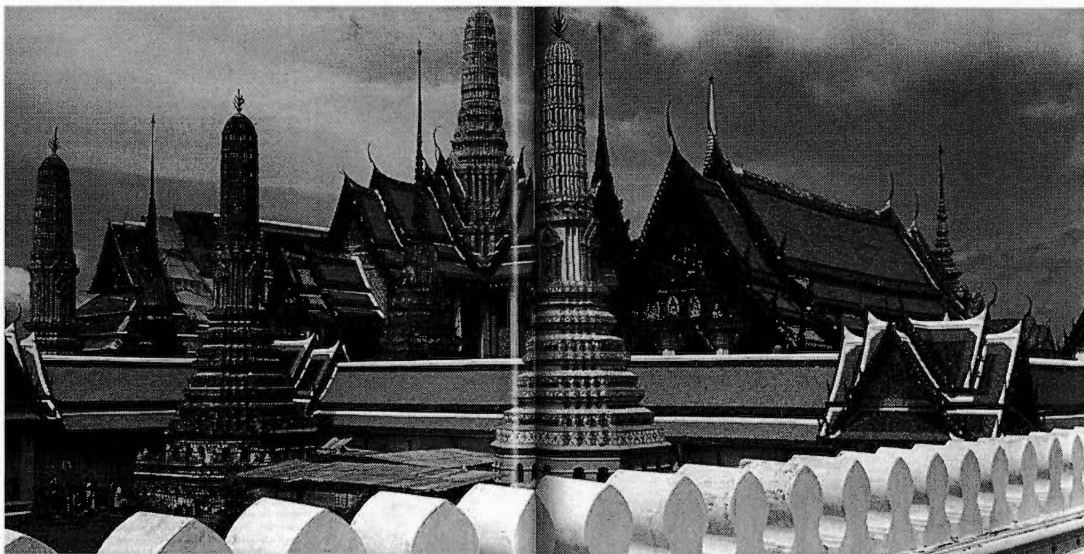


Figure 3.13 : Wat Phra Keo, grand palais de Bangkok, Thaïlande, commencé en 1782, sous Rama I^{er}, premier roi de la dynastie des Chakri
Blofeld, *Bangkok*, p. 96-97.

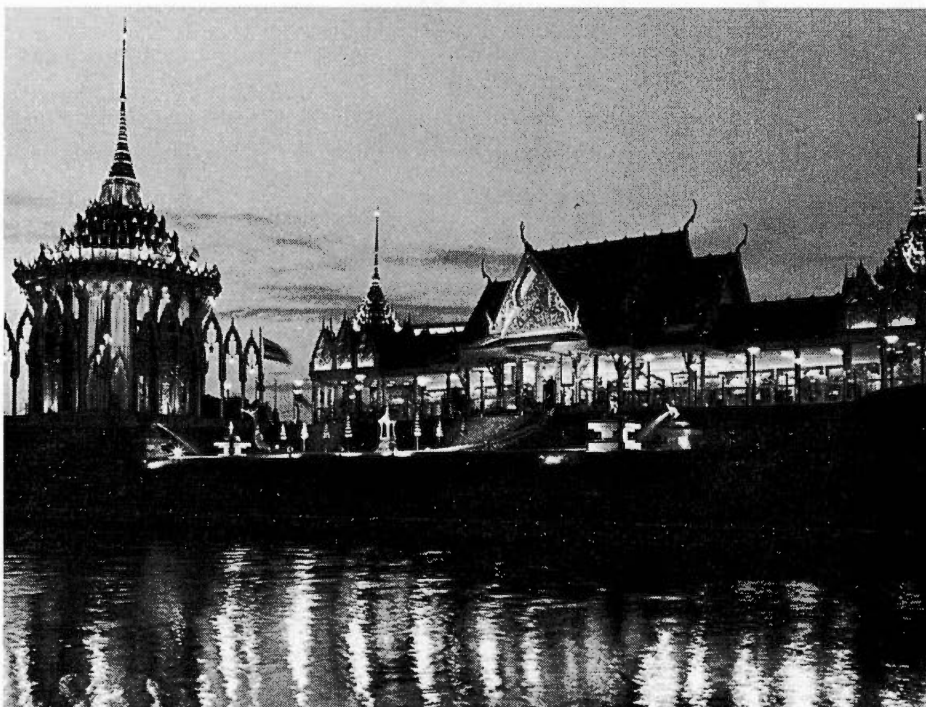


Figure 3.14 : Vue à la tombée du jour du pavillon de la Thaïlande, Expo'67, par Chamlong Yording Fulford, p. 37.

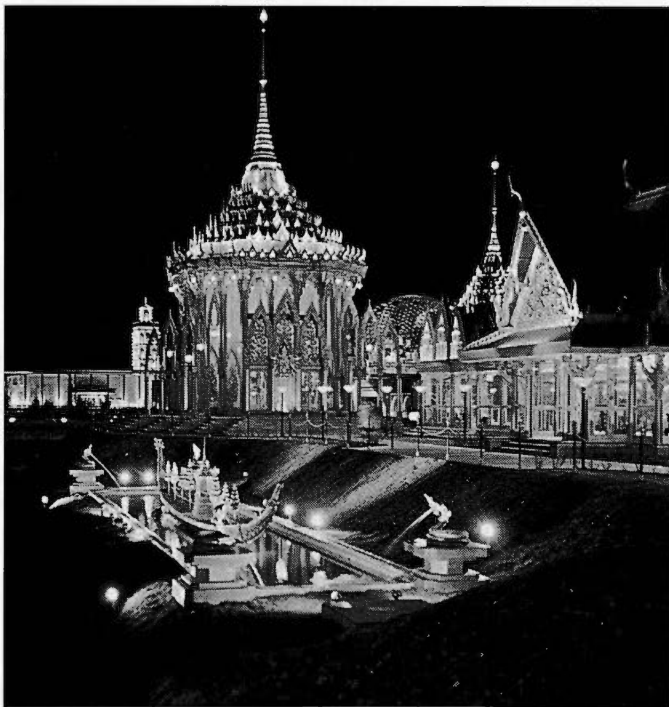


Figure 3.15 : Vue nocturne du pavillon de la Thaïlande illuminé, Expo'67
expo 67 montréal canada, p. 261.

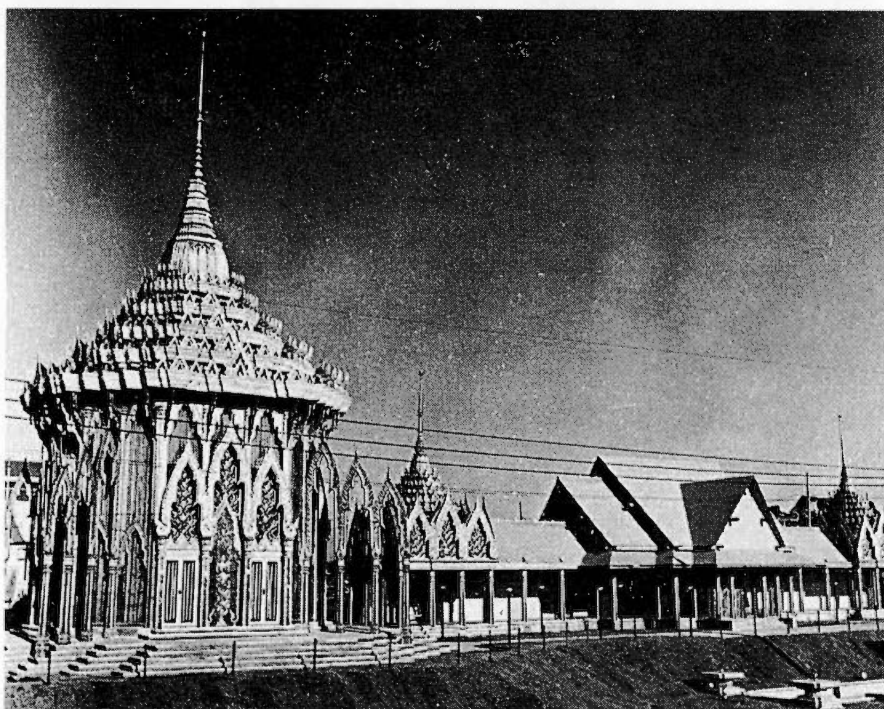


Figure 3.16 : Petit sanctuaire ornemental du pavillon de la Thaïlande
Kalin, p. 227.

Surmontée d'une longue flèche sculptée et effilée, sa toiture conique recouverte de tuiles dorées rappelait celle d'une pagode thaïlandaise classique. Elle était étagée en quatre couches superposées, profusément ouvragées, surmontées d'un clocheton, puis d'une série d'anneaux empilés s'amenuisant jusqu'à la flèche. Le toit et les murs extérieurs du sanctuaire étaient recouverts de feuilles d'or sur revêtement en bois peint, taillé et sculpté en motifs exotiques, avec morceaux de miroirs encastrés dans le bois des murs et des clochettes de toit qui tintaient sous la brise⁷⁷.

L'intérieur offrait une atmosphère calme et méditative. Des draperies de velours rouge encadraient de hautes fenêtres en verre plombé pourvues de motifs religieux. Au fond, un autel en bois sculpté, serti de pierres précieuses, était surmonté de deux défenses d'éléphant formant une arche d'où était suspendu un gong en bronze martelé⁷⁸. La culture, les arts et l'artisanat de la Thaïlande ancienne et moderne y étaient représentés au moyen d'œuvres d'art et d'artisanat, de maquettes, de statues et de costumes traditionnels. Ce petit sanctuaire constituait un excellent exemple d'architecture thaïlandaise classique et traditionnelle, délicate et ornementée.

Parmi les 400 temples bouddhiques ou wats de Bangkok comportant pour la plupart un monastère, les plus célèbres étaient ceux construits par les Chakri. Ils incluaient le Wat Phra Keo, commencé en 1782, le Wat Po, de 1793, centre monacal de guérison rendu célèbre par son grand bouddha couché de 48 mètres de long, et le Wat Sutat, un autre sanctuaire bouddhique accompagné d'une grande structure en forme de balançoire⁷⁹.

S'élevant dans l'enceinte murée du grand palais, le Wat Phra Keo, complété en 1785, présentait des toitures superposées à deux pentes recouvertes de tuiles vernissées rouges et vertes se chevauchant comme des écailles de poisson (fig. 3.17). Les formes, les matériaux, les couleurs, les textures, les motifs et les ornements sculptés de cette structure s'apparentaient à ceux du grand hall d'exposition du pavillon de la Thaïlande d'Expo'67. Le Wat Phra Keo était accompagné d'un assortiment varié de hautes tours (*prang*) cannelées de pierre, de gracieux clochetons (*cedi* ou *stupa*) de forme variée incluant la cloche renversée, de flèches ornées, dorées et sculptées, de même que de petits monuments et de sculptures extérieures (fig. 3.18).

Mesurant environ 25 x 100 pieds, le hall d'exposition du pavillon, conçu dans le même style traditionnel orné, consistait en un bâtiment oblong contenant une grande salle aménagée sous une toiture à pentes et pignons multiples⁸⁰. Au rez-de-chaussée, il était pourvu d'une galerie vitrée continue en façade se poursuivant jusqu'aux extrémités des deux ailes latérales. Elles étaient flanquées de deux pagodons d'architecture similaire à celle du petit sanctuaire séparé, surmontés d'arcs ogivaux sculptés périphériques entourant un toit conique surmonté d'une flèche s'élevant à 50 pieds (fig. 3.19).

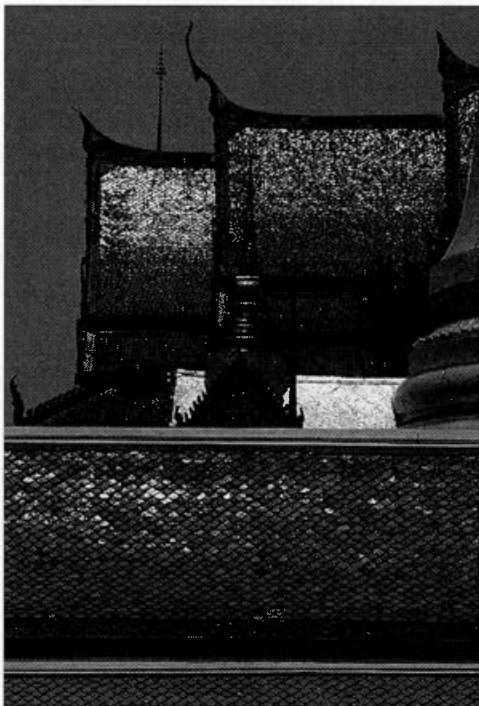


Figure 3.17 : Toitures écaillées rouges et vertes du Wat Phra Keo, grand palais de Bangkok, Thaïlande Blofeld, p. 98.

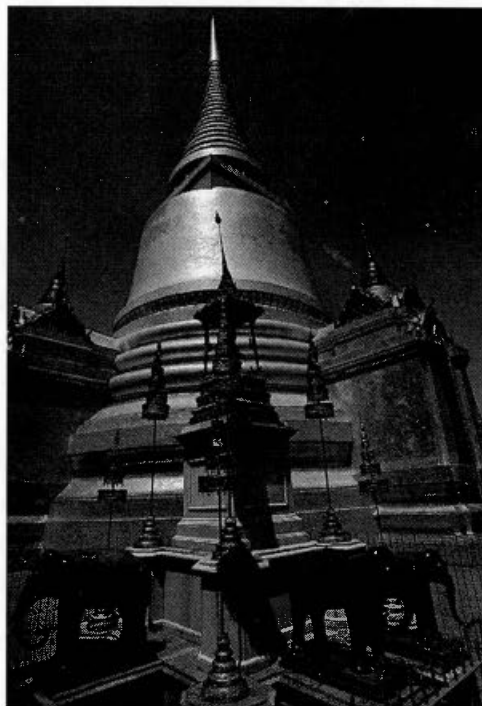


Figure 3.18 : Assortiment varié de sculptures, de pagodons et de flèches sculptés du Wat Phra Keo Blofeld, p. 99.



Figure 3.19 : Vue extérieure d'ensemble sur la maquette du pavillon de la Thaïlande, Expo'67 *Album Souvenir*, 1ère édition, p. 18.

De couleur rouge et uniforme, le toit continu à deux pentes du hall d'exposition culminait en son centre avec un corps surélevé composé de deux grands toits en pente superposés, complétés d'une grande lucarne triangulaire perpendiculaire, disposée au centre de la façade et pourvue d'un tympan orné, doré et sculpté. Débordant largement des murs supérieurs blancs latéraux, les versants rouges étaient pourvus sur leurs arêtes latérales de *nagas*, fines planches décoratives, ornementales, découpées et sculptées ondulant comme des vagues et pourvues de serpents de mer. Les arêtes de toits inclinés présentaient à chaque coin des *chofas*, ornements sculptés en S, jaillissant vers le ciel comme des poissons ou des boomerangs (fig. 3.20).

Dans un petit bassin rectangulaire faisant face au hall d'exposition, flottait une réplique à échelle réduite de la célèbre péniche royale utilisée lors des parades religieuses se déroulant régulièrement sur les canaux de Bangkok (fig. 3.21)⁸¹. Le bassin était disposé au centre d'une pelouse bordant le canal voisin. Dans les quatre coins, il était pourvu de serpents sculptés, dorés et enroulés se dressant vers le ciel depuis quatre piédestaux moulurés.

À l'intérieur du hall, on présentait une exposition traitant de la beauté scénique et de l'atmosphère exotique du pays. Des étalages y présentaient des spécimens de bijouterie, de soie, de bronze et d'argenterie thaïlandais, de même que des richesses naturelles telles que le riz, le caoutchouc, le maïs, le tapioca, les produits minéraux et forestiers⁸².

On retrouvait la plupart des caractéristiques du hall d'exposition dans un des pavillons du Wat Doi Suthep, un autre sanctuaire bouddhique de Chiang Mai, commissionné par Kuena, roi de Chiang Mai de 1367 à 1388, pour abriter une relique de Bouddha⁸³. Commencé en 1386, ce sanctuaire était implanté sur un site montagneux surplombant le paysage environnant. Contrairement au hall d'exposition, cet ancien bâtiment était pourvu d'un petit porche central ombragé, les murs étant percé de plusieurs fenêtres, présentant une plus grande quantité de surfaces murales blanches au rez-de-chaussée (fig. 3.22). Il était aussi plus massif, compact et surélevé.

Pourvu de toutes les caractéristiques stylistiques de l'architecture thaïlandaise bouddhique traditionnelle, ce bâtiment reflétait la nature symbolique, microcosmique et universelle des sanctuaires bouddhiques classiques thaïlandais. Leurs structures principales étaient le *bot*, pavillon sacré sur plan carré avec toitures à versants où avait lieu l'ordination de moines, le *vihan*, salle de réunion abritant des reliques et ressemblant au *bot*, le *cedi* ou *stupa*, clocheton dessiné dans une myriade de formes et de styles et contenant parfois une relique, et le *prang*, clocheton dans le style khmer ayant la forme d'un obus⁸⁴.

De concert avec le concept philosophique sous-jacent de microcosme, seuls les parties importantes de ces structures étaient décorées avec des motifs cosmologiques. Sur le *bot* et le

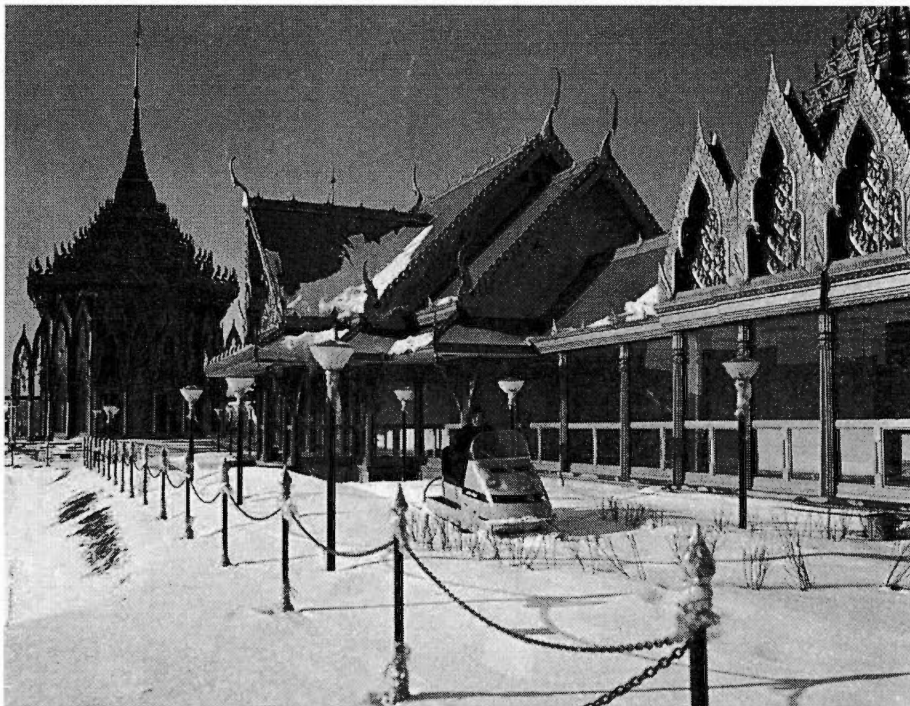


Figure 3.20 : Vue rapprochée sur le toit enneigé du pavillon de la Thaïlande, hiver 1967-1968
Montréal, vol.5, no. 1, janvier 1968, couverture.



Figure 3.21 : Vue sur la péniche royale reposant dans son bassin devant le pavillon de la Thaïlande, Expo'67
General Report expo 67, Tome I, p. 358.



Figure 3.22 : Vue extérieure sur une des structures du temple Wat Doi Suthep, Chiang Mai, Thaïlande, commencé en 1386 par le roi Kuena

Thai Architecture: Chiangmai, Thailand [<http://www.orientalarchitecture.com/chiangmai/doesuthep.htm>].



Figure 3.23 : Vue partielle du sud sur le pavillon de la Thaïlande, Expo'67

Terre des Hommes, guide officiel 1969, p. 107.

vihan, les parties les plus importantes symbolisaient le mont Meru et ses fonctions en apport d'eau pour la population bouddhique indienne, ou thaïlandaise par extension, en particulier les toits étagés et les planches latérales sculptées ornementales ou *naga*, représentant des vagues et des serpents de mer mythologiques protégeant les Thaïlandais⁸⁵. La présence sur un mode mineur d'autres divinités hindoues étant tolérée dans les sanctuaires thaïlandais, d'autres décorations pouvaient évoquer des êtres divins, telles que des sculptures de dieux hindous sur les planches *naga*, ou comme ornements *chofa* sur les arêtes, en apex des toits.

Les formes du *cedi* et du *prang* symbolisaient le mont Meru et les royaumes hiérarchiques de l'existence. Le *cedi* était plus abstrait en représentation artistique, alors que le *prang*, inspiré des Khmers, incluait des éléments figuratifs. Finalement, l'arrangement du *bot* et du *vihan* suivait un symbolisme directionnel plus libre. La disposition la plus courante pour de telles structures était de faire face à l'est sinon à une voie d'eau, comme c'était le cas du pavillon de la Thaïlande à Expo'67, afin d'évoquer la position du Bouddha lors de son illumination (fig. 3.23)⁸⁶.

On retrouvait dans l'architecture du pavillon de la Thaïlande une forme de métissage ancien originant d'une migration culturelle depuis l'Inde jusqu'à la Thaïlande, en particulier sur les plans du symbolisme, de la philosophie sous-jacente et de la religion bouddhique d'origine indienne. La culture tamoule du royaume de Chola, dont la capitale était Tanjore, s'étant répandue en Birmanie, en Chine et en Asie du Sud-Est à partir du XI^e siècle après J.-C. ; certaines de ses influences se retrouvaient dans la statuaire et l'architecture des temples du Kampuchéa, de Thaïlande et de Sumatra⁸⁷.

Bien que le vocabulaire architectural utilisé pour les structures du pavillon de la Thaïlande soient de nature purement siamoise, d'esprit classique et traditionnel, on pouvait quand même y retrouver des sources indiennes sous-jacentes, dues à un ancien échange transculturel depuis l'Inde jusqu'au Sud-Est asiatique, générant ainsi une forme de métissage révélant l'appartenance de la culture thaïlandaise à une plus grande culture régionale, sous-continentale et continentale, issue des cultures millénaires de l'Inde et de la Chine.

Dans le pavillon de la Thaïlande, on retrouvait de plus une autre forme de métissage de période moderne, entre l'Orient et l'Occident. Faisant usage d'une fondation en béton armé, d'une charpente d'acier pour les pagodes et de bois pour le reste, de fenêtres et d'entrées en fonte d'aluminium, de verre à vitre et de plâtre mural d'usage courant, de carreaux de plancher en vinyle et de plafonds suspendus modernes standards, de même que de systèmes mécaniques, électriques et de protection contre l'incendie d'usage fabriqués en Amérique du Nord, les architectes et les ingénieurs canadiens associés aux concepteurs thaïlandais ajoutaient une dimension moderne et occidentale à ce joli pavillon traditionnel d'esprit thaïlandais

vernaculaire⁸⁸. L'assemblage de ces deux couches de métissage ancien et moderne constituait un phénomène transculturel et spatio-temporel de grande portée.

Situé à côté du pavillon de la Thaïlande, le pavillon de la Birmanie (Myanmar) était conçu par Harry Aung & Kyi Sein dans un style birman traditionnel et vernaculaire emprunté au répertoire des temples bouddhiques de période classique (fig. 3.24). Implanté sur un site de 15 000 pieds carrés, il consistait en deux structures séparées, soit un bâtiment principal d'exposition et un petit restaurant en plein air de 60 places⁸⁹. Mesurant 51 x 61 x 38 pieds de haut, le pavillon était disposé sur plan rectangulaire, présentant une volumétrie et une ornementation typiques du Sud-Est asiatique⁹⁰. D'esprit extrême-oriental, sa triple toiture superposée à deux pentes était complétée de marquises en projection à l'entrée, en façade (fig. 3.25). De même, le restaurant séparé de 20 x 54 pieds, entouré de murs vitrés, était recouvert d'une toiture simple et rectangulaire du même style, reposant sur quatre colonnes.

Se voulant typique de la Birmanie, la structure principale était décorée de sculptures sur bois et de panneaux laqués importés. Son architecture présentait des caractéristiques vernaculaires et traditionnelles typiques, telles que l'ornementation sculptée, les parements de murs ouvragés et les moulures en zinc dorées faites à la main (fig. 3.26)⁹¹. Les lignes gracieuses du pavillon évoquaient le charme exotique des centaines de pagodes parsemées à travers le pays.

Décoré de laques et de dorures, le bâtiment était surmonté d'un triple toit superposé de couleur rouge reposant sur des pignons de bois, aux rebords ornés de moulures latérales sculptées représentant des motifs floraux, aux arêtes pourvues d'ornements de toiture de type *chofa* jaillissant vers le ciel à chaque coin et aux extrémités des arêtes. Contrastant depuis les surfaces planes recouvertes de laque rouge, les bordures, les faîtes et les arêtes sculptés des toits étaient dorés, cette couleur soulignant la grâce et la finesse de leurs éléments décoratifs (fig. 3.27).

S'inspirant des modèles architecturaux classiques de temples retrouvés dans les sanctuaires bouddhiques du Myanmar et du Sud-Est asiatique en général, le pavillon de la Birmanie, comme celui de la Thaïlande, faisait indirectement l'objet d'un long métissage régional depuis la période classique post-médiévale jusqu'au XX^e siècle. D'esprit traditionnel et de composition libre, le pavillon exhibait toutes les caractéristiques architecturales régionales de nombreux temples bouddhiques typiques construits en bois durant cette période. Ainsi, on retrouvait comme sources le même type de toitures superposées pouvant aller jusqu'à sept, présentant des couleurs rouge et or, une ornementation sculptée et des *chofa* aériens incurvés dans divers sanctuaires, temples et halls de Birmanie, du Laos, du Cambodge et de Thaïlande, tels que le Wat Doi Suthep de Chiang Mai, commencé en 1386, et se rapprochant du design élaboré par le concepteur (fig. 3.22)⁹².

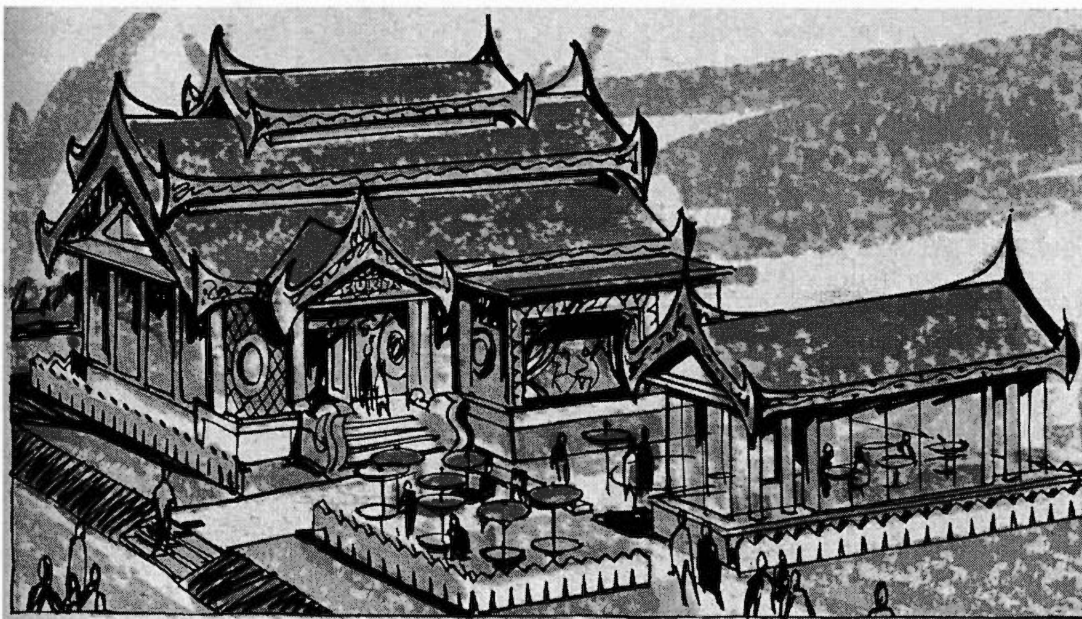


Figure 3.24 : Perspective extérieure du pavillon de la Birmanie, Expo'67, par Harry Aung & Kyi Sein
Expo 67, guide officiel, p. 145.



Figure 3.25 : Vue oblique de l'ouest sur le pavillon de la Birmanie
Terre des Hommes, guide officiel 1969, p. 107.



Figure 3.26 : Vue rapprochée sur l'ornementation architecturale du pavillon de la Birmanie
expo 67 montréal canada, p. 107.

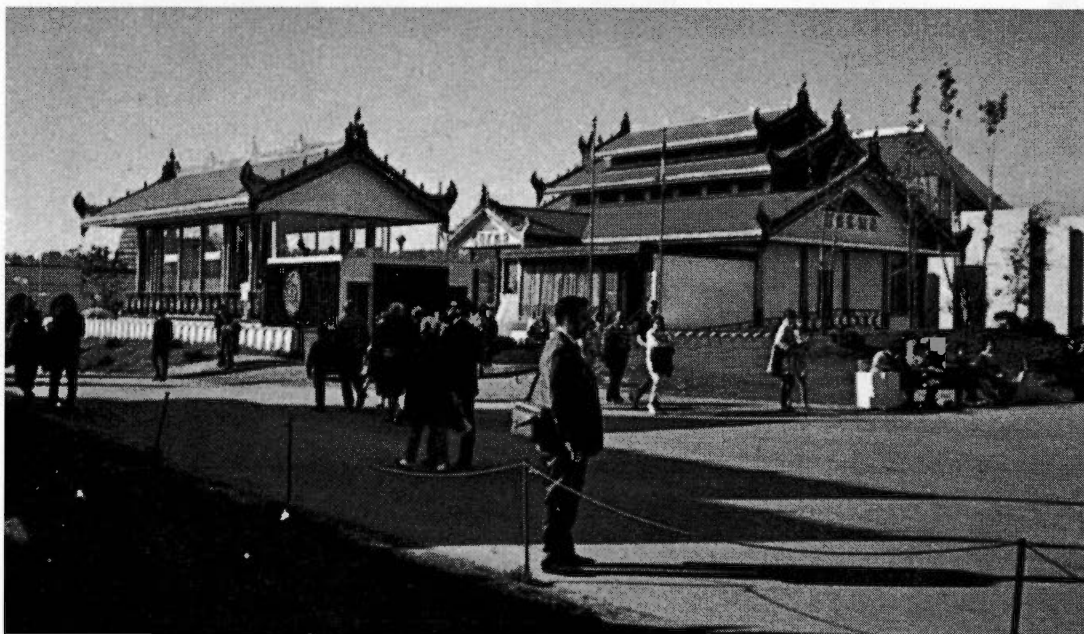


Figure 3.27 : Vue d'ensemble du sud-est sur le pavillon de la Birmanie
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 145.

À l'intérieur, le pavillon de la Birmanie était richement décoré au moyen de panneaux décoratifs, de fresques et de moulures ornementales. Le thème de « L'Homme et l'amitié » s'y développait dans la présentation générale des exhibits. La plupart du temps faits à la main avec des matériaux du pays, les trésors birmans incluaient des œuvres d'art et des objets d'artisanat sculptés en ivoire, en bambou, en bois de canne et de teck, de même que de l'argenterie, de la soierie, des bijoux sertis de pierres précieuses telles que saphirs, rubis, perles et jade⁹³. La présentation incluait de plus des cartes, des maquettes et des graphiques faisant connaître les progrès du pays en matière d'agriculture, d'éducation, d'exploitation des ressources naturelles, etc.⁹⁴. En sortant, les visiteurs croisaient une scène en plein air où étaient présentées des danses birmanes accompagnées de musique. Ils pouvaient de plus s'arrêter au petit restaurant qui offrait une cuisine authentique. L'ensemble constituait une première participation indépendante de ce pays dans une exposition universelle⁹⁵.

Implanté, exécuté et construit en pays étranger par des architectes et des ingénieurs montréalais de même que des entrepreneurs québécois, le pavillon de la Birmanie faisait de plus l'objet d'un deuxième ordre de métissage canado-birman de période moderne. Dans ses détails de construction, ce pavillon présentait lui aussi des assemblages hétérogènes combinant des techniques et des matériaux locaux et birmans. Il constituait une œuvre d'architecture doublement métisse, contrairement aux modèles plus anciens, régionaux et birmans desquels il s'inspirait.

Ainsi, le bâtiment était supporté par une charpente moderne d'acier, avec solives de plancher et de toit en bois, reposant sur des pieux et des fondations de béton. La toiture était composée de planches apparentes en pin avec fini laqué sur solives de bois, un feutre d'étanchéité séparant les planches des solives. Les murs extérieurs étaient recouverts de stuc sur lattis métallique sur montants de bois. Pourvues de vitrage transparent dans des encadrements fixes en bois, les fenêtres étaient décorées de panneaux en bois laqué et de treillis birmans. Quant aux portes, elles présentaient des huisseries en bois avec panneaux de laque birmans à l'entrée et portes affleurées aux sorties. Les murs et les plafonds étaient en panneaux de gypse, les planchers en parquet de teck birman, dans les aires d'exposition, et en marbre birman pour l'entrée et le restaurant⁹⁶.

Ces caractéristiques faisaient du pavillon de la Birmanie, un autre spécimen architectural d'Expo'67 caractérisé par un métissage régional complexe et multiple. De période classique birmane et régionale, il prenait ses sources dans la Chine et l'Inde anciennes. Construit par des Occidentaux en Amérique du Nord, il présentait de plus une couche moderne de métissage canado-birman. Voulant exprimer la culture birmane, ce pavillon constituait en réalité un palimpseste multiculturel.

Avec ces deux pavillons exotiques représentant deux pays voisins du Sud-Est asiatique, l'identification, l'analyse et la vérification du deuxième sous-critère de preuve traitant du métissage transculturel architectural relatif au Sud-Est asiatique ayant eut cours à Expo'67 a été effectué, contribuant à prouver la deuxième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

L'analyse du troisième sous-critère de preuve traite du métissage transculturel relatif à la région antillaise, tel que retrouvé dans l'architecture traditionnelle des pavillons d'Expo'67. Faisant face à la Place des Ingénieurs, le pavillon de la Jamaïque, conçu par Bryan Elliott Ltd., de New York, dans un style traditionnel et historiciste, consistait en une réplique authentique d'une auberge de campagne jamaïcaine de la fin du XVIII^e siècle, début du XIX^e, aménagée en ancien magasin général rural (fig. 3.28)⁹⁷.

En 1785, cette île antillaise était alors une colonie britannique esclavagiste, comptant environ 250 000 esclaves noirs d'origine africaine, travaillant surtout dans de vastes plantations de canne à sucre⁹⁸. Leur population était dix fois plus nombreuses que les effectifs de la population blanche. Lors d'Expo'67, la Jamaïque, devenue indépendante depuis cinq ans, comptait plus de un million d'habitants et faisait désormais partie du Commonwealth britannique⁹⁹.

Conçu autour du thème « La tradition, inspiration de l'avenir », le complexe pavillonnaire de 76 x 36 pieds incluait un pavillon principal de deux étages sur plan rectangulaire de 26 pieds de haut, avec annexe arrière de volumétrie parallélépipédique rattachée au coin nord-ouest du corps principal de bâtiment, présentant des gravures, des affiches et des vitrines d'exhibits¹⁰⁰. Au sud-ouest du pavillon, à l'intersection de deux canaux de l'île Notre-Dame, le complexe incluait une terrasse extérieure de 144 places pour la dégustation du rhum (fig. 3.29). Au nord, du côté de l'entrée principale latérale, une cour extérieure couverte plantée de fleurs et de buissons était délimitée par quelques petites huttes de chaume rappelant celles des anciennes plantations. Elle présentait d'autres exhibits¹⁰¹.

Depuis cette courette rattachée au pavillon, où quelques panneaux et exhibits racontaient les progrès historiques du pays, les visiteurs traversaient des portes en bois sculpté ouvrant sur un foyer présentant des œuvres d'art, puis sur un grand bar de 90 places au plafond surélevé, avec poutres robustes de bois exposées, où l'on servait du punch au rhum¹⁰². Des paniers en osier et des trappes cylindriques pour poissons y étaient suspendus. Des barils de rhum, de café et de gingembre étaient alignés sur le balcon supérieur.

Incluant les comptoirs, les boiseries intérieures présentaient un revêtement de rainures et de baguettes. Les bordures de comptoirs, les pièces d'assemblage et les autres surfaces métalliques étaient en cuivre rouge ou jaune¹⁰³. En plus des objets façonnés et des peintures

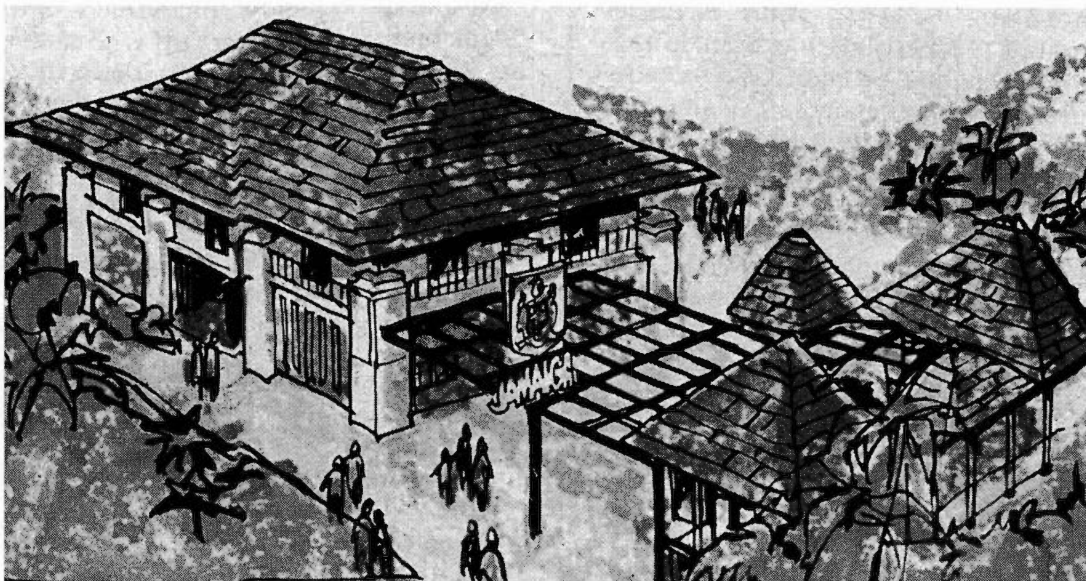


Figure 3.28 : Perspective à vol d'oiseau du pavillon de la Jamaïque, Expo'67, par Bryan Elliott Limited
Expo 67, guide officiel, p. 116.



Figure 3.29 : Vue du sud-ouest sur la terrasse du pavillon de la Jamaïque
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 99.

murales évoquant l'histoire coloniale de l'île depuis le Capitaine Henry Morgan, boucanier (1635-1688) à l'amiral Horatio Nelson (1758-1805), au service de sa majesté, des cases le long des murs présentaient une grande variété de produits jamaïcains¹⁰⁴.

Dans ce pavillon d'esprit traditionnel, on constatait la présence d'un métissage antillais d'époque coloniale. L'emploi du fer forgé pour les balustrades des balcons du deuxième étage provenait de la première période de colonisation espagnole (1510-1655), ce régime ayant introduit l'usage du fer forgé dans l'île¹⁰⁵. L'emploi de poutres de bois massif, taillées à la main et délicatement allignées, provenait d'Angleterre, lors de la période subséquente de colonisation britannique (après 1655). Les menuisiers jamaïcains s'inspiraient alors des auberges du Surrey pour la construction des plafonds arborant d'énormes poutres en bois exposées¹⁰⁶.

Empruntant à la construction navale anglaise de l'époque qui faisait largement usage de lourdes charnières, garnitures et sections solides de bois embouveté, ces grosses poutres apparentes, noires et grossièrement aplanies faisaient partie intégrante d'une charpente en bois massif incluant poteaux, poutres et solives, complémentée de lourds piliers et d'épais murs de maçonnerie extérieurs recouverts de plâtre de couleur corail¹⁰⁷.

Au rez-de-chaussée, les quatre façades comportaient deux ou trois baies de fenestration pourvues de petites marquises (fig. 3.30). Elles étaient délimitées par des pilastres interrompus au niveau du garde-corps de la loggia périphérique de l'étage supérieur, où les murs extérieurs en retrait présentaient quelques fenêtres verticales isolées pourvues de jalousies décoratives. La structure était recouverte d'un grand toit en bardeaux de cèdre à huit pentes, quatre faibles, suivies de quatre abruptes, surplombant largement les murs extérieurs du deuxième étage. Les caractéristiques hétérogènes de cette réplique moderne d'architecture coloniale jamaïcaine en faisaient un autre exemple de métissage architectural retrouvé à Expo'67, présentant cette fois des composantes européennes mélangées dans un contexte antillais colonial.

Offrant une atmosphère chaleureuse comparable à celle des pubs anglais, le pavillon dégageait de plus le zest et la majesté des *Great Houses* jamaïcaines d'origine britannique¹⁰⁸. De période et style géorgiens (1700-1800), ces résidences constituaient le point central de grandes plantations (fig. 3.31)¹⁰⁹. La plupart du temps implantées sur une colline pour favoriser les vues panoramiques, elles présentaient de longues galeries sur au moins deux côtés, comme dans le cas du pavillon de la Jamaïque, de même que des balustrades, des surfaces ajourées et des treillages contrastés, des fascias profonds parfois ornés, des ornements sculptés en forme d'ananas sur les corniches et les arêtes de toitures. Touchant délicatement le sol, elles comportaient un plancher du rez-de-chaussée légèrement surélevé, permettant la circulation de l'air en dessous, tout en gardant les insectes à l'extérieur¹¹⁰.



Figure 3.30 : Vue oblique sur la façade principale du pavillon de la Jamaïque
Kalin, p. 198.



Figure 3.31 : Vue frontale sur la façade d'une *Great House* jamaïcaine de style georgien
Berlitz, *La Jamaïque*, p. 6-7.

En général, l'architecture coloniale antillaise était dérivée de sources multiculturelles, américaines, européennes, africaines et asiatiques, permettant la cohabitation de formes, de symboles et de méthodes de construction dans une architecture vernaculaire voulant exprimer la puissance. Parfois grandioses et imposants, héroïques et arrogants, généreux et introvertis, sinon humbles et modestes, les bâtiments coloniaux jamaïcains dégageaient une poésie brute, leur architecture étant caractérisée par deux thèmes, soit la transformation d'éléments empruntés au répertoire classique de l'architecture européenne et la réponse particulière au climat tropical local¹¹¹.

Étant donné l'apport canadien et québécois à la construction de ce pavillon, une deuxième phénomène de métissage, de nature technologique plutôt que stylistique, était aussi présent. Comme dans le cas des autres pavillons traditionnels analysés précédemment, celui-ci était construit avec des matériaux canadiens de période moderne, constituant un mélange hétérogène supplémentaire distinguant nettement le pavillon de ses modèles historiques. Conçu par des architectes américains, le pavillon de la Jamaïque était exécuté et construit par des architectes, des ingénieurs consultants et des entrepreneurs montréalais. Il faisait usage de fondations en béton, de murs de fondation en blocs de béton, de sous-plancher en contreplaqué, de toit plat recouvert d'une membrane multicouche pour l'annexe, d'entrées en aluminium, de finis de plancher en carreaux de vinyle amiante, de panneaux muraux et de plafond en gypse ou en contreplaqué, de même que des systèmes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie typiquement nord-américains¹¹².

Ajoutées aux sources conceptuelles et stylistiques du pavillon, ces composantes constructives étrangères et non vernaculaires faisaient de ce pavillon une structure hétérogène aux origines spatio-temporelles multiples. Avec l'analyse particulière et détaillée du pavillon de la Jamaïque, nous avons ici vérifié le troisième sous-critère de preuve relatif au métissage architectural présent dans l'architecture traditionnelle antillaise d'Expo'67.

L'analyse du quatrième sous-critère de preuve qui suit maintenant traite du métissage transculturel relatif à l'Amérique du Nord, retrouvé dans l'architecture traditionnelle de pavillons tels que celui de l'État du Maine, de même que Le Village et le Fort Edmonton – Pioneerland de La Ronde. Conçu par W. O. et R. E. Armitage, le pavillon de l'État du Maine, situé à proximité du métro Sainte-Hélène, consistait en un bâtiment d'aspect traditionnel, s'inspirant de l'architecture domestique américaine coloniale de la Nouvelle-Angleterre¹¹³. Présentant deux étages en façades, le pavillon, accessible au public sur un étage seulement, comportait une aire d'exposition avec bureaux au rez-de-chaussée, de même que des salons VIP au balcon.

Mesurant 90 x 80,5 x 33 pieds de haut, il offrait une volumétrie parallélépipédique, présentant sur chaque façade des murs extérieurs de béton précontraint peints en blanc, modulés de profils verticaux minces en projection rythmant ses surfaces planes¹¹⁴. Ces derniers subdivisaient les façades latérales en baies de largeurs inégales espacées régulièrement selon un motif de type bababab, contrairement aux façades principales longitudinales disposées selon un motif de type aaaaaa (fig. 3.32).

De même largeur et superposées sur deux étages, des fenêtres et des portes-fenêtres carrelées, à guillotine et à châssis de bois, arboraient des volets latéraux de couleur vert sombre émeraude¹¹⁵. Sur les surfaces murales lisses et uniformes, on retrouvait quelques ornements sculptés, tels qu'écusson ovale décoratif et frontons baroques en relief moulés en double S, au-dessus des impostes vitrées et à carreaux des deux portes d'entrée et de sortie de la façade principale. Fine et délicate, une balustrade décorative, blanche et treillagée, en lattes ajouré croisé et vertical, ornait la bordure périphérique du toit plat pseudo-mansard dont la marquise inclinée projetait légèrement vers l'extérieur au sommet des quatre façades et de leurs profilés verticaux saillants (fig. 3.33).

Témoignant de la solidité et du confort de l'architecture domestique traditionnelle américaine, le pavillon de l'État du Maine constituait une interprétation traditionnelle et hybride, aux composantes hétérogènes, des styles résidentiels géorgien (1700-1800) et fédéral (1780-1820) utilisés simultanément en Nouvelle-Angleterre à la fin du XVIII^e¹¹⁶. Nommé ainsi en l'honneur des trois premiers rois George s'étant succédés sur le trône d'Angleterre de 1714 à 1820, le style domestique géorgien colonial implanté en Amérique était caractérisé par la symétrie de ses façades ornées de colonnes, de fenêtres vénitiennes et de décorations palladiennes, souvent pourvues d'un péristyle d'esprit classique. Parfois surmonté d'une balustrade centrale, ses toits hauts, à dos d'âne et à quatre pentes, étaient pourvus de lourdes cheminées latérales en maçonnerie, de frontons, de lucarnes et de fenêtres mansardées (fig. 3.34)¹¹⁷.

Développé après la déclaration d'indépendance de 1776, le style fédéral domestique américain était exclusif aux États-Unis d'Amérique. De grandes demeures sur plan carré de trois étages étaient alors construites en bois ou en brique. Leurs façades étaient très simplement décorées avec des fenêtres étroites et alignées à guillotine, carreaux vitrés et volets latéraux, surmontées de linteaux moulés ornementaux. Leur façade principale n'avait pour décoration dominante que les encadrements vitrés au pourtour d'une porte d'entrée principale à six panneaux, protégée par un porche dont l'avancée était soutenue par des pilastres ou des colonnes (fig. 3.35)¹¹⁸.

Souvent presque plat, le toit à quatre pentes était la plupart du temps caché et bordé en périphérie par une balustrade de type *widow walk*, les femmes des marins y guettant le retour

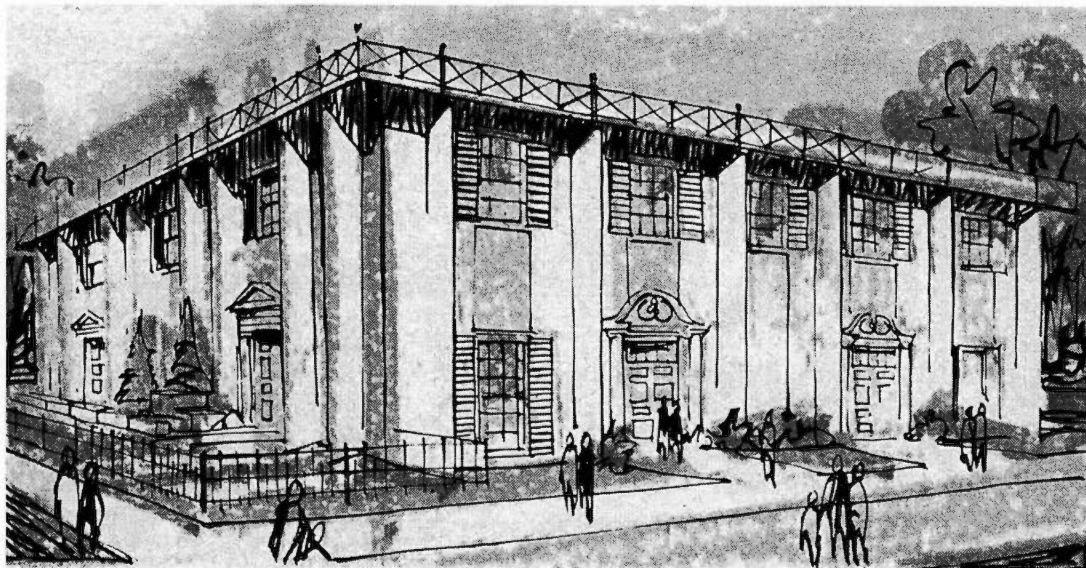


Figure 3.32 : Perspective extérieure du pavillon du Maine, Expo'67, par W. O. et R. E. Armitage
Expo 67, guide officiel, p. 111.



Figure 3.33 : Vue oblique sur la façade principale du pavillon du Maine
General Report expo 67, Tome I, p. 421

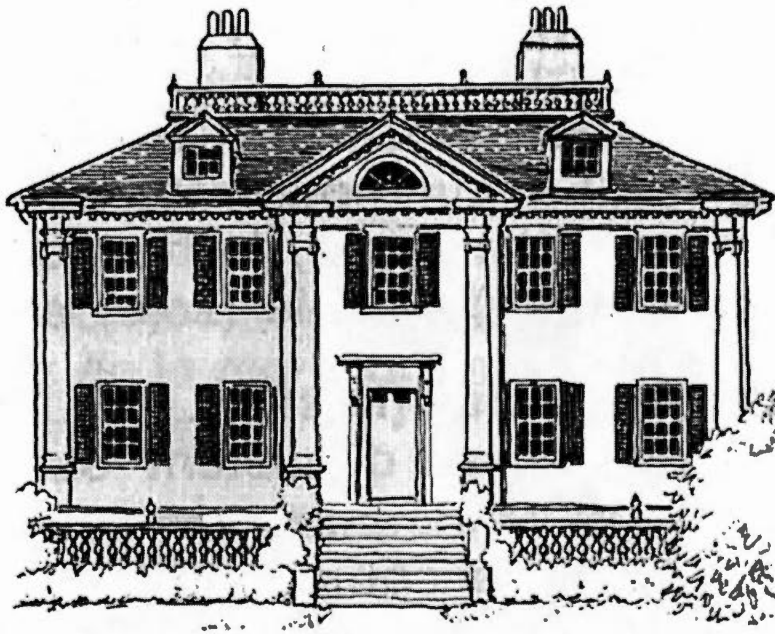


Figure 3.34 : Élévation type d'une maison de Nouvelle-Angleterre de style georgien (1700-1800)
Guide Michelin, *Nouvelle Angleterre*, p. 28.

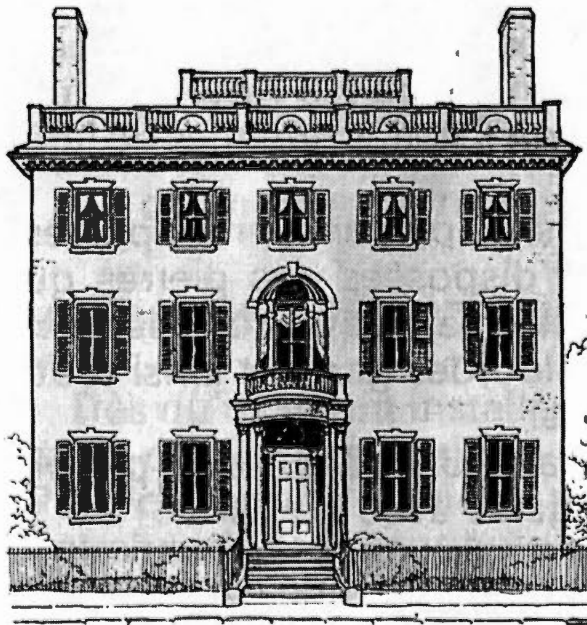


Figure 3.35 : Élévation type d'une maison de Nouvelle-Angleterre de style fédéral (1780-1820)
Guide Michelin, *Nouvelle Angleterre*, p. 28.

des bateaux. De hautes cheminées minces latérales et des planches verticales aux arêtes des coins constituaient d'autres caractéristiques de ce style vernaculaire américain. En général, la simplicité et la légèreté de ses détails se distinguaient de la lourdeur du style georgien. L'austérité de l'ornementation répondait aux valeurs strictes et puritaines de la Nouvelle-Angleterre. Dans leur aménagement intérieur, ces maisons se distinguaient des villas géorgiennes coloniales par leur plan asymétrique¹¹⁹.

Le pavillon de l'État du Maine mêlait donc les caractéristiques de ces deux styles, utilisant une pseudo-colonnade georgienne modernisée périphérique sur les quatre faces et un toit plat pseudo-mansard modernisé avec balustrade purement ornementale en périphérie. Dépourvu de cheminées, il faisait usage de deux portes plutôt qu'une en façade, leurs frontons baroques donnant à l'ensemble une qualité encore plus éclectique.

On se trouvait ainsi en présence d'un métissage de styles architecturaux impliquant un transfert culturel depuis l'Angleterre impériale à l'Amérique postcoloniale. Prenant ses sources dans l'architecture classique gréco-romaine, l'architecture palladienne du Cinquecento largement réinterprétée par les Anglo-Saxons sur une période de deux cinquante ans (1560-1810), de même que dans l'architecture baroque anglaise du XVII^e siècle, le style libre utilisé par les concepteurs s'inspirait donc de l'architecture domestique coloniale américaine en général, depuis la période georgienne jusqu'à la période post-révolutionnaire.

À l'intérieur du pavillon, l'accent était mis sur la vocation de villégiature de cet État américain de l'Atlantique. Avec un vaste ciel étoilé et des horizons montagneux parsemés de monte-pente, un espace illusionniste infini était réalisé au moyen d'une technique d'éclairage indirect dans la partie haute de l'exposition, qui disparaissait dans un ciel artificiel¹²⁰. Naissant des pentes neigeuses, un torrent actionnait la roue d'un vieux moulin servant à présenter les secteurs récréatif et industriel de l'exposition. Il coulait sous un petit pont, jaillissait en cascades spectaculaires et se déversait dans trois étangs. Dans chacun d'entre eux, une île rotative présentait des illustrations animées d'activités récréatives telles que plages, pêche, chasse et camping.

Une végétation naturelle et des poissons vernaculaires assortis ajoutaient du réalisme à la présentation. On retrouvait à l'intérieur du moulin une salle de projection pour diapositives où un documentaire de quinze minutes expliquait la nature touristique et industrielle du Maine. Des maquettes illustraient un centre de ski alpin, une agglomération industrielle, des réalisations culturelles et historiques. Un train miniature moderne de marchandises symbolisait l'industrie, sortant à l'extérieur, circulant le long d'un paysage rustique avant de retourner à l'intérieur du pavillon. Une aile droite était consacrée à une reconstitution géodésique de l'État, avec ses

forêts, ses lacs, ses cours d'eau et ses littoraux océaniques, d'autres secteurs traitant des débuts de la colonisation et présentant des œuvres d'artistes du Maine¹²¹.

Empruntant aussi à l'architecture moderne, le pavillon présentait une deuxième couche contemporaine de métissage identifiable dans ses formes, ses matériaux et sa technologie. Simple en apparence, le bâtiment était réalisé au moyen de techniques modernes spéciales de pointe. Le toit plat en dalles de béton était structuré au moyen de longues sections en « T » de béton précontraint¹²². Les surfaces lisses de béton et formes effilées des profils verticaux exposés en façade étaient d'esprit moderniste. Toutes les techniques de construction et les matériaux utilisés étaient de période contemporaine. Traditionnel en apparence seulement, le pavillon du Maine incluait des murs de fondation en béton armé, une dalle de béton au niveau du sol, des murs et une toiture en sections structurales précontraintes en forme de « T », des murs et des revêtements extérieurs en béton exposé peint, une toiture membrannée multicouche sur dalle de béton, des murs intérieurs en panneaux de gypse avec parement de vinyle et un plafond décoratif suspendu en acrylique. Enfin, cette construction contemporaine faisait usage de systèmes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie issus de la technologie nord-américaine des années soixante¹²³.

Cette deuxième couche de métissage faisait de ce pavillon un palimpseste stylistique complexe originant de plusieurs styles architecturaux européens, s'étendant sur plusieurs siècles et à plusieurs pays. Les couches les plus apparentes présentaient des caractéristiques régionales et vernaculaires de la Nouvelle-Angleterre, de période post-révolutionnaire, de même que celles de l'architecture moderne, d'origine occidentale et de portée internationale.

Conçu par les architectes Poulin, Ayotte, Vincent & Derome, Le Village de La Ronde consistait en la reconstitution d'un ancien village québécois. Située sur la rive nord du lac des Dauphins, cette agglomération de vingt petites structures et de deux plus grandes abritait restaurants, buvettes, casse-croûte, salons de dégustation de glaces et plusieurs boutiques d'art et d'artisanat (fig. 3.36)¹²⁴. Il offrait des divertissements tels que danses carrées à la Place de Québec, chansonniers à la Boîte à Chansons, effeuilleuse et musique de jazz à l'Antre au Diable, dégustation de boissons dans la Grange de Rose Latulipe, convivialité dans les cafés, danse dans les boîtes de nuit et démonstrations de métiers d'art dans les boutiques à cet effet¹²⁵.

Une petite rue serpentait entre les maisons de pierre naturelle, traversant un pont arqué au-dessus d'un petit ruisseau, conduisant à une place publique aménagée pour les danses folkloriques. Ce complexe animé faisait face à une réplique amarrée sur le lac des Dauphins de La Grande Hermine, navire de Jacques Cartier (1491-1557) utilisé en 1535 pour explorer le fleuve Saint-Laurent jusqu'au futur emplacement de Montréal (fig. 3.37)¹²⁶.



Figure 3.36 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette du village de La Ronde, Expo'67, par A. Poulin, Ayotte, Vincent & Derome
Expo 67, guide officiel, p. 251.



Figure 3.37 : Vue à vol d'oiseau sur la réplique de La Grande Hermine, utilisée par Jacques-Cartier lors de son voyage de 1535
Montréal, vol. 4, no. 9, septembre 1967, p. 28.

Les diverses structures du village étaient construites en bois de charpente et béton armé, avec murs extérieurs en bois brut et blocs de béton recouverts de parements en maçonnerie typique des anciens ouvrages canadiens de pierre, surmontés de toitures en pente en bardeaux d'asphalte sur contreplaqué¹²⁷. Conservant l'esprit du village traditionnel québécois, Le village suivait toutefois des principes de construction contemporaine, réinterprétant librement l'architecture traditionnelle, domestique et villageoise du Canada français au moyen de techniques et de matériaux modernes incluant les systèmes d'ingénierie (fig. 3.38).

Exhibant aux yeux des étrangers le folklore québécois avec la fragilité du carton-pâte, ce village de foire artificiel présentait un lieu instantané et sans histoire issu d'une archéologie spontanée¹²⁸. On y retrouvait deux couches superposées de métissage, l'une ancienne et l'autre moderne. Se distinguant parmi de nombreux toits à pente simple, quelques toits normands à croupes aiguës indiquaient la présence de modèles de maisons d'inspiration française (1608-1780) (fig. 3.39)¹²⁹. Implantée au Québec depuis l'Europe, cette première architecture domestique coloniale de survivance avait pour modèle l'architecture rurale et bourgeoise du nord-ouest de la France. Datant du XVIII^e siècle, la maison Lacourcière, Beaumont, c. 1715, en constituait un excellent spécimen (fig. 3.40)¹³⁰.

Son adaptation graduelle au climat canadien et sa transformation vernaculaire subséquente allaient donner ensuite naissance à la maison de modèle « québécois » (1780-1920), présentant des caractéristiques d'adaptation au climat rigoureux telles que des pentes de toits moins inclinées permettant le maintien en place de la neige, des toitures métalliques, des revêtements extérieurs en déclin de bois, des galeries couvertes périphériques, des cuisines d'été et d'hiver¹³¹. Conservant de nombreuses caractéristiques de la première époque et datant du XIX^e siècle, la maison Guay, Beaumont, 1820, construite en maçonnerie de pierre en constituait un autre exemple tardif (fig. 3.41)¹³².

Comme les maisons d'inspiration française, les maisons du village présentaient en surface des murs extérieurs de moellons grossièrement équarris, noyés dans le mortier. Le vitrage des fenêtres hautes et étroites était réduit à de petits carreaux. Surmontés de combles, les bâtiments de un ou deux étages présentaient des toits à deux ou quatre versants parfois percés de lucarnes. Ils étaient recouverts de bardeaux d'asphalte modernes plutôt que de bardeaux de cèdre traditionnels¹³³. Plusieurs structures d'interprétation libre s'éloignaient largement des modèles historiques, favorisant davantage de modernité, faisant usage de bandes continues de fenêtres, de terrasses périphériques de béton, de pentes de toitures en opposition et de murs latéraux de géométrie irrégulière.

La deuxième couche de métissage était donc de période moderne, identifiable dans les formes, la technologie et les matériaux employés. Ainsi, le village s'avérait une reconstitution

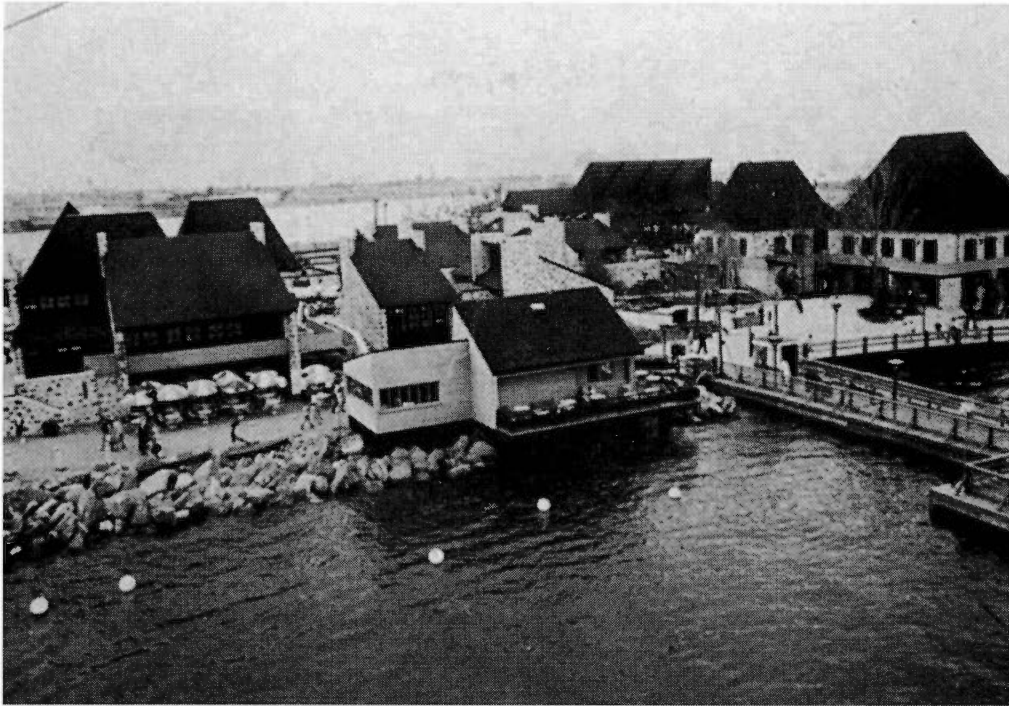


Figure 3.38 : Vue à vol d'oiseau sur le village depuis le lac des Dauphins de La Ronde, Expo'67
Architecture-Bâtiment-Construction, avril 1968, p. 27.



Figure 3.39 : Maison de style traditionnel et d'inspiration française (1608-1780), le village de La Ronde, Expo'67
 Kalin, p. 293.



Figure 3.40 : Maison Lacourcière (Turgeon), Beaumont, Province de Québec, c. 1715, d'esprit français
 Lessard et Marquis, *Encyclopédie de la maison québécoise*, p. 195.



Figure 3.41 : Maison Guay, Beaumont, Province de Québec, 1820, d'esprit québécois
 Lessard et Marquis, p. 279.

non archéologique d'un ancien village canadien-français, faisant usage d'un répertoire d'architecture domestique québécoise traditionnelle dans une composition libre alliant la modernité à la tradition, constituant un phénomène de métissage architectural hétérogène franco-québécois, de périodes ancienne et moderne.

En complément, le Fort Edmonton – Pioneerland, conçu par Étienne J. Gaboury, consistait en la reconstitution d'une petite ville de l'Ouest de 1890 semblable à Dawson City, au Yukon (fig. 3.42). Les visiteurs y étaient transportés dans l'atmosphère de la ruée vers l'or. Parrainé par la ville d'Edmonton, le complexe était entouré d'une palissade de troncs d'arbres abritant des répliques authentiques de vieilles maisons en bois de l'Ouest (fig. 3.43).

S'étendant sur six acres de La Ronde, Pioneerland incluait saloons, magasins généraux, salons de barbiers, prison et autres établissements typiques de ces lieux et de cette période, de même qu'un musée, un restaurant, des magasins et des boutiques. Comportant deux étages au plus, ces petits bâtiments d'architecture simple et sommaire étaient entièrement construits en bois selon les vieilles méthodes de construction traditionnelles alors en vigueur dans ces régions éloignées (fig. 3.44). On y trouvait le Golden Garter Saloon, le restaurant Klondike House et le Wake Up Jake Saloon, le manège de La Pitoune où les visiteurs pouvaient descendre un aqueduc pour le transport des billes de bois, un stade pour des concours de coupe de bois à la scie et à la hache¹³⁴.

En complément était reconstitué un fort en bois inspiré du Fort Edmonton, poste de traite de 1846, devenu par la suite musée, qui abritait à l'origine 130 personnes (fig. 3.45)¹³⁵. Entouré d'une palissade et pourvu d'une galerie d'amusement, il incluait bâtiments de commerce, entrepôts, forge, écurie, atelier naval et chapelle méthodiste. Sur le lac des Dauphins, en avant du fort, il y avait en outre des démonstrations de flottage de bois.

Pour la construction de Pioneerland, l'architecte faisait usage de semelles de fondations en béton, de structures entièrement de bois, de revêtements de murs extérieurs en bois avec bardeaux de fente, de planches à rainures et de languettes brutes de sciage, de fenêtres, de portes, de planchers et de plafonds en bois, de cloisons intérieures en bois et en plâtre. À ces matériaux et techniques de construction traditionnels s'ajoutaient des systèmes modernes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie¹³⁶.

Moins élaborée que dans le cas du village, on retrouvait dans ce complexe de La Ronde une autre formule de métissage entre une architecture vernaculaire de l'Ouest de la fin du XIX^e siècle et une autre du milieu du XX^e siècle, typiquement moderne et nord-américaine. S'inspirant des fonctions et des formes architecturales de la ville de Dawson City, devenue une ville-musée après 1966, le complexe offrait aux visiteurs une interprétation libre plutôt qu'une

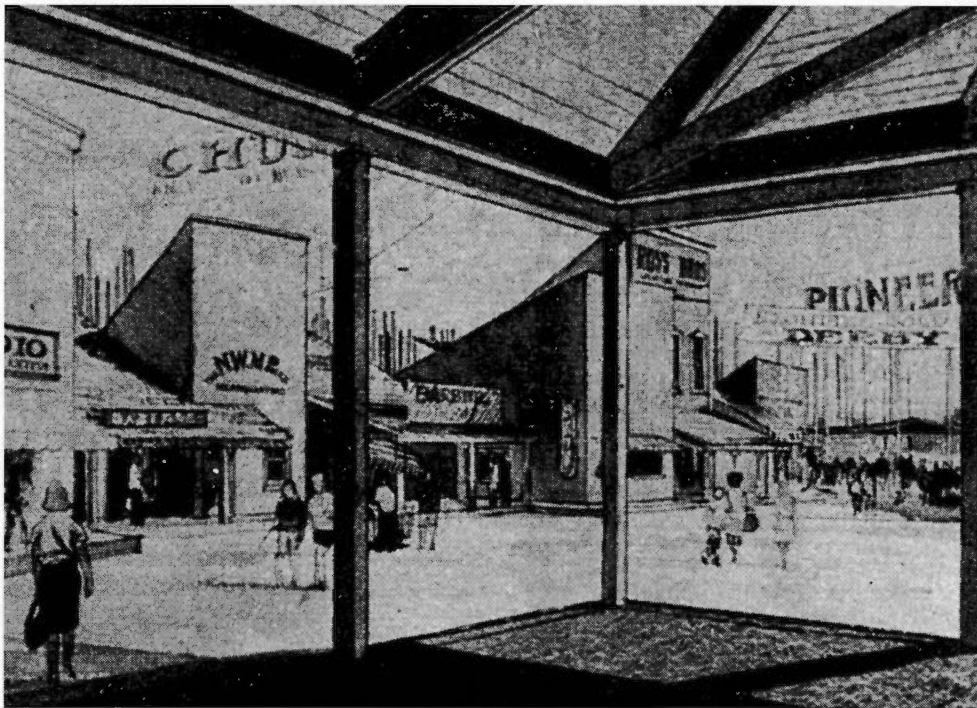


Figure 3.42 : Perspective d'ambiance de Pioneerland – Fort Edmonton, La Ronde, Expo'67, par Étienne J. Gaboury
L'Album de l'Expo, La Presse (Montréal), 15 avril 1967, p. 14.

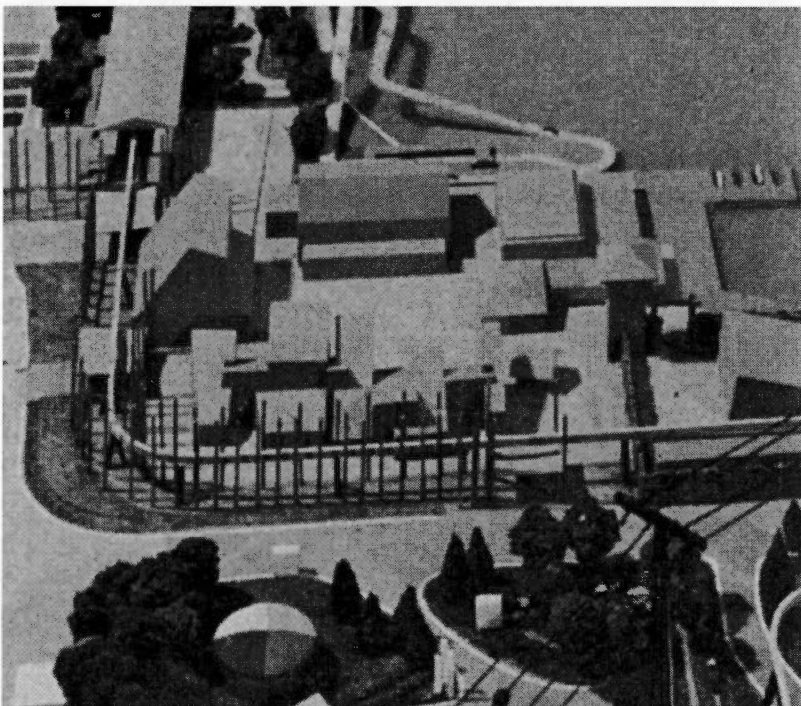


Figure 3.43 : Maquette de Pioneerland – Fort Edmonton, par E. J. Gaboury
Expo 67, guide officiel 1967, p. 244.

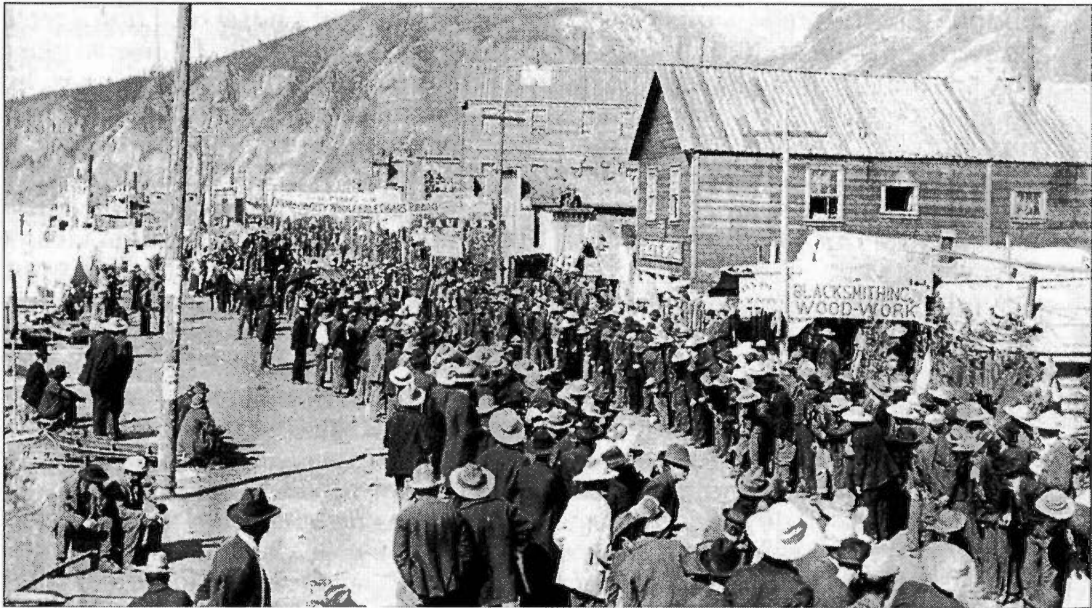


Figure 3.44 : Vue générale sur Dawson City, Yukon, c. 1898
Guide Michelin, *Canada*, p. 31.

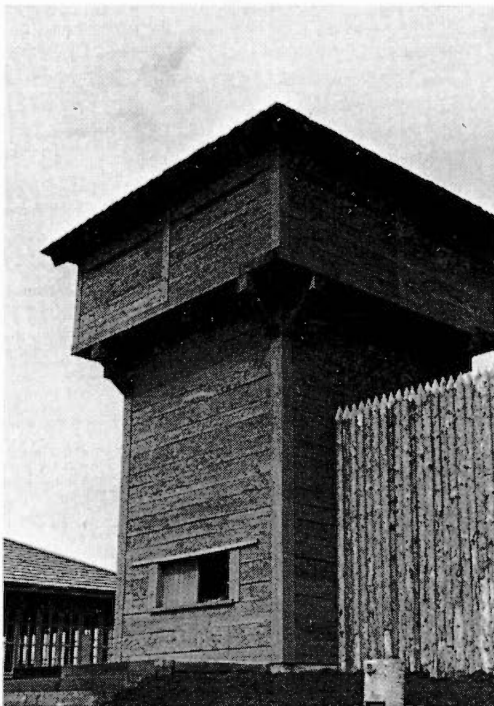


Figure 3.45 : Tour fortifiée du Fort Edmonton, 1846, reconstituée à Expo'67
Kalin, p. 268.

reconstitution stricte et archéologique, présentant des répliques de bâtiments d'époque fidèles en apparence mais remplissant des fonctions d'amusement non traditionnel, abritant musée, restaurants de touristes et boutiques de souvenirs.

Il s'agissait donc d'une formule transculturelle de métissage entre des formes et des fonctions architecturales empruntées à un ancien répertoire et des fonctions, des techniques et des matériaux de construction de période contemporaine, le tout étant exclusivement d'origine nord-américaine. Avec l'identification, la vérification et l'analyse stylistique détaillée de ces trois derniers pavillons et complexes, nous avons confirmé la validité du quatrième sous-critère de preuve consistant à démontrer la présence de métissage dans l'architecture des pavillons traditionnels d'Expo'67 originant d'Amérique du Nord.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique des quatre sous-critères de preuve relatifs à la deuxième tâche du Chapitre Trois consistant à vérifier les cas phénoménologiques précis et spécifiques de mélanges transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture traditionnelle non moderne peut maintenant être effectuée. Variant en importance, ils doivent cependant être pondérés. Prenant en considération deux pavillons d'architecture traditionnelle originant d'Extrême-Orient, le premier sous-critère de preuve d'importance primaire révélait la présence de mélanges ancien et moderne dans la composition des pavillons de la Chine populaire (Taiwan) et de la République de la Corée (du Sud). De la même façon, le second sous-critère de preuve d'importance primaire considérant deux pavillons d'architecture traditionnelle du Sud-Est asiatique confirmait la présence de mélanges ancien, classique et moderne dans la composition des pavillons de la Thaïlande et de la Birmanie.

De même, le troisième sous-critère de preuve d'importance secondaire, prenant en considération le seul pavillon d'architecture traditionnelle originant des Antilles à Expo'67, révélait la présence de mélanges colonial et moderne dans le pavillon de la Jamaïque. Enfin, le quatrième sous-critère de preuve d'importance primaire, traitant d'un pavillon et deux complexes de La Ronde présentant une architecture traditionnelle originant de l'Amérique du Nord, révélait la présence de mélanges colonial et moderne dans ce pavillon et les divers bâtiments des complexes.

Dans le cas des pavillons de la Chine populaire, de la Corée, de la Thaïlande et de la Birmanie, nous constatons la présence de palimpsestes stylistiques en couches historiques multiples, se succédant depuis l'Antiquité jusqu'aux périodes coloniale, classique et moderne. Depuis les anciennes civilisations de la Chine et de l'Inde, des concepts philosophiques, des coutumes religieuses, des ornements symboliques et des formes architectoniques particulières étaient empruntées par des nations périphériques étrangères. Ces modèles architecturaux

étaient transformés avec le temps au moyen de motifs vernaculaires adaptés aux conditions bioclimatiques et aux besoins culturels particuliers de ces nations.

Dans un troisième temps, une intégration de formes, de techniques et de matériaux modernes en usage durant les années soixante sur la scène internationale, en Amérique du Nord et au Canada avait lieu à Expo'67. La combinaison de ces composantes hétérogènes générait des métissages complexes de sources multiples. Leur analyse détaillée permettait de définir la provenance et la nature stylistiques exactes de ces quatre pavillons exotiques.

Dans le cas des pavillons de la Jamaïque, du Maine et du village de La Ronde, nous constatons la présence d'un autre type de palimpseste stylistique. Il témoignait de la transplantation de motifs européens en Amérique dans une première couche historique de métissage ancien de période Renaissance, suivie d'une adaptation bioclimatique et d'une transformation vernaculaire locale de période coloniale, et enfin d'un recyclage formel et technologique représentatif de l'architecture moderne occidentale et internationale dans une troisième couche de période contemporaine typique des années soixante. Celui-ci témoignait du phénomène culturel de mondialisation.

Prenant à contre-courant la défense de la tradition, les divers concepteurs concernés résistaient à l'uniformisation globalisante et non équivoque de l'architecture moderne, tendance dominante et écrasante des années soixante, de même qu'à l'homogénéisation culturelle déjà en cours. Dans l'architecture métisse de leurs pavillons se jouait un jeu d'altérité et d'alternance identifiable dans des composantes hétérogènes, juxtaposées et distinctes séparant l'autre du même, le distinct du commun, le métis de l'uniforme.

Savantes et équilibrées, leurs compositions équivalaient dans les autres arts visuels à des assemblages, à des collages ou à des mosaïques aux pièces clairement distinctes. On retrouvait dans ces pavillons et ces bâtiments une alternance et une polarité métisses, une appartenance dualiste à deux mondes en compétition, deux philosophies opposées de la culture, deux orientations de la vie moderne aux objectifs et aux destinations contradictoires.

Le design de ces pavillons et ces bâtiments révélait de plus la recherche constante de la part des concepteurs d'une identité nationale exprimée dans le choix du style architectural, des formes architectoniques, de l'ornementation et des détails. Cette recherche d'expression était contraire à l'anonymat des pavillons d'architecture moderne élaborés par leurs confrères soi-disant plus progressifs. Les pavillons d'architecture traditionnelle présentés à Expo'67 s'avéraient donc un des principaux lieux de mémoire collective nationale identifiables à Montréal en 1967. La recherche de motifs identitaires révélait enfin un désir de préserver la mémoire des peuples et des nations représenté par une continuité culturelle et artistique, plus

spécifiquement architecturale. L'analyse détaillée et complétée de ces huit cas d'architecture traditionnelle présentés à Expo'67 nous permet ainsi de conclure en la validité de l'énoncé à l'étude dans cette deuxième section du Chapitre Trois relatif au métissage.

3.4 Métissage de l'architecture moderne régionaliste d'Expo'67

Suivant un modèle théorique et méthodologique similaire, la troisième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier les cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture moderne régionaliste. Cette analyse traitera des cas particuliers d'architecture moderne où l'on retrouvait des composantes hybrides empruntées à plus d'un répertoire, combinées entre elles dans des compositions mixtes où transparaissait le phénomène de métissage, annonçant l'historicisme, la métaphore, l'ambiguïté, la discontinuité et le paradoxe du postmodernisme.

Distincte de l'architecture traditionnelle étudiée précédemment au Chapitre Trois, cette architecture moderne régionaliste, souvent associée aux tendances formalistes et industrialistes, présentait des volumes relativement simples, complémentés d'une ornementation limitée. Il s'agira d'associer les caractéristiques particulières de douze pavillons modernistes de ce type à des sources spécifiques vernaculaires et historiques, traditionnelles et stylistiques, et d'identifier avec précision les phénomènes de métissages transculturels apparaissant clairement en surface ou se dissimulant dans des palimpsestes stylistiques ambigus et obscurs.

Ce troisième segment de la sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois sera évalué, analysé et vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve d'importance inégale, soit les cas de métissage relatifs à l'Asie, à l'Afrique, au monde arabe et aux Antilles. Ces derniers pourront être de périodes ancienne, classique ou coloniale, prémoderne ou moderne. Circonscrivant la nature régionale de l'architecture de ces pavillons, la relation d'intégration entre les vocabulaires architecturaux vernaculaire et moderne sera établie en soulignant la nature hétérogène de leurs compositions.

Le premier sous-critère de preuve consiste donc à identifier les cas de métissage relatifs à l'Asie retrouvés dans la conception architecturale de pavillons modernes régionalistes présentés à Expo'67, tels que les pavillons du Japon, de l'Inde, du Ceylan et de l'Iran. Situé sur l'île Sainte-Hélène et faisant face au fleuve Saint-Laurent, avec le centre-ville de Montréal à l'arrière plan, le pavillon du Japon, conçu par D^r J. A. A. Yoshinobu Ashihara et réalisé en association avec la firme ARCOP, présentait l'art, l'industrie et le mode de vie actuels du Japon sous le thème « Le Japon, pays du progrès » (fig. 3.46).

Ce dernier se développait en trois sous-thèmes associés à la paix intitulés « La vie au Japon », « Les arts au Japon » et « L'industrie au Japon »¹³⁷. Correspondant aux trois

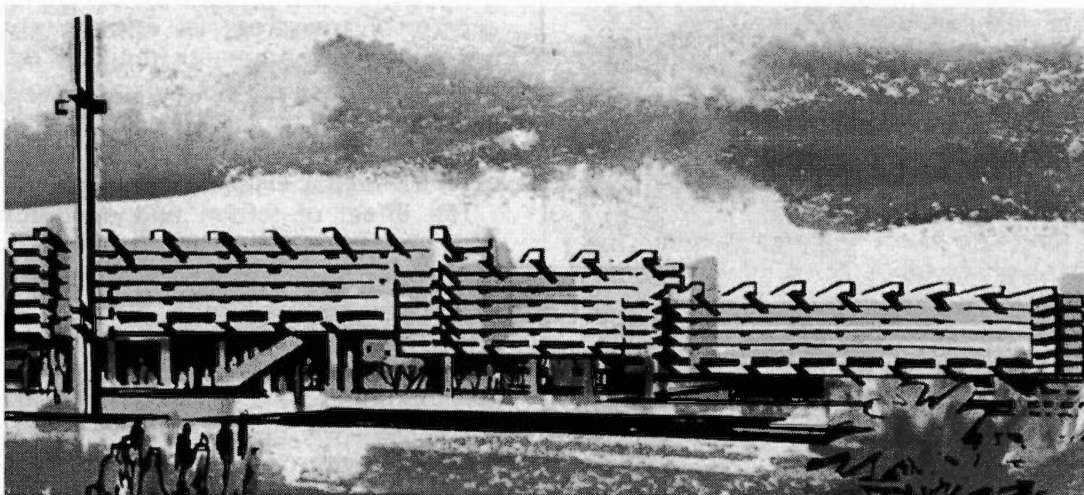


Figure 3.46 : Perspective extérieure du pavillon du Japon, Expo'67
Expo 67, guide officiel, p. 108.

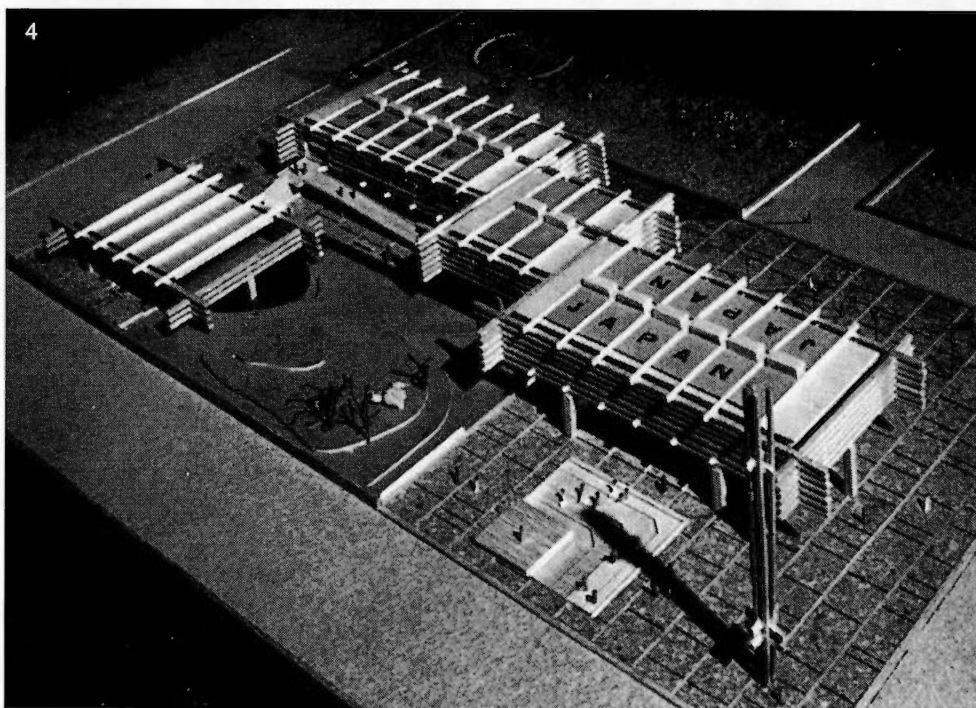


Figure 3.47 : Maquette du pavillon du Japon, par le D^r J. A. A. Yoshinobu Ashihara
Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p. 47.

secteurs principaux de l'exposition, ils traitaient de la nature, de la tradition et des progrès techniques. Voulant illustrer le passé, le présent et l'avenir, la plupart des présentations révélaient les divers aspects du Japon moderne tels que l'art, l'artisanat, l'ikebana, la science et la technologie. Le pavillon en trois sections consistait donc en un mélange de technologie moderne et de traditions japonaises.

Mesurant 264 x 132 x 35,5 pieds de haut, ce pavillon préfabriqué et démontable regroupait trois structures majeures indépendantes de deux étages et une mineure d'un seul étage, de dimensions variables (fig. 3.47)¹³⁸. De format parallélépipédique, ces trois boîtes décalées et juxtaposées étaient irrégulièrement disposées les unes des autres. Surélevées sur pilotis, elles abritaient trois salles d'exposition de niveaux différents, interconnectées par des escaliers mitoyens. La circulation des visiteurs se faisait depuis un escalier mobile extérieur accessible au niveau du sol sous le module dominant et conduisant au niveau le plus élevé. De là, les visiteurs redescendaient progressivement à travers les trois secteurs d'exposition vers la sortie pourvue d'une rampe piétonnière. Le complexe comprenait de plus un jardin-paysage traditionnel, niché face au fleuve dans une alcôve à trois côtés, bordé par les trois structures dominantes. À côté, un pavillon-restaurant sur plan rectangulaire, conçu comme module similaire d'un seul étage, attendait les visiteurs (fig. 3.48)¹³⁹.

Peu conformes à la tradition japonaise présentée dans les expositions universelles antérieures, les aménagements intérieurs du pavillon exprimaient un nouvel éclectisme nippon associant tradition et régionalisme aux courants moderne, occidental et international. Ainsi, le secteur « Harmonie avec la tradition » présentait un prototype de salon japonais moderniste mélangeant des particularités traditionnelles nippones à des concepts et à des équipements modernes et occidentaux (fig. 3.49). À la fois saisissante et sereine, cette pièce était spacieuse et dégagée. Elle était pourvue de tapis mur à mur plutôt que de tatamis traditionnels, de sièges fixes, individuels et modernes, encastrés dans le périmètre incurvé d'estrades irrégulières. La présence d'équipements tels que téléviseur, unité stéréophonique, téléphone et machine à écrire révélait la fascination des Japonais pour la culture occidentale, mélangeant la tradition nipponne au style occidental contemporain dans un aménagement moderniste nippon, objet d'un subtil métissage entre l'Est et l'Ouest¹⁴⁰.

Le secteur « Harmonie avec l'avance technologique » montrait comment le Japon avait contribué au développement de la machinerie industrielle et à celui de la technologie électronique. Des caméras de haute qualité, des radios transistors et des motocyclettes légères illustraient les progrès techniques faits par le Japon. Dans la dernière section, un ordinateur répondant en japonais à tout message reçu en anglais illustrait les réalisations japonaises en matière d'informatique¹⁴¹.

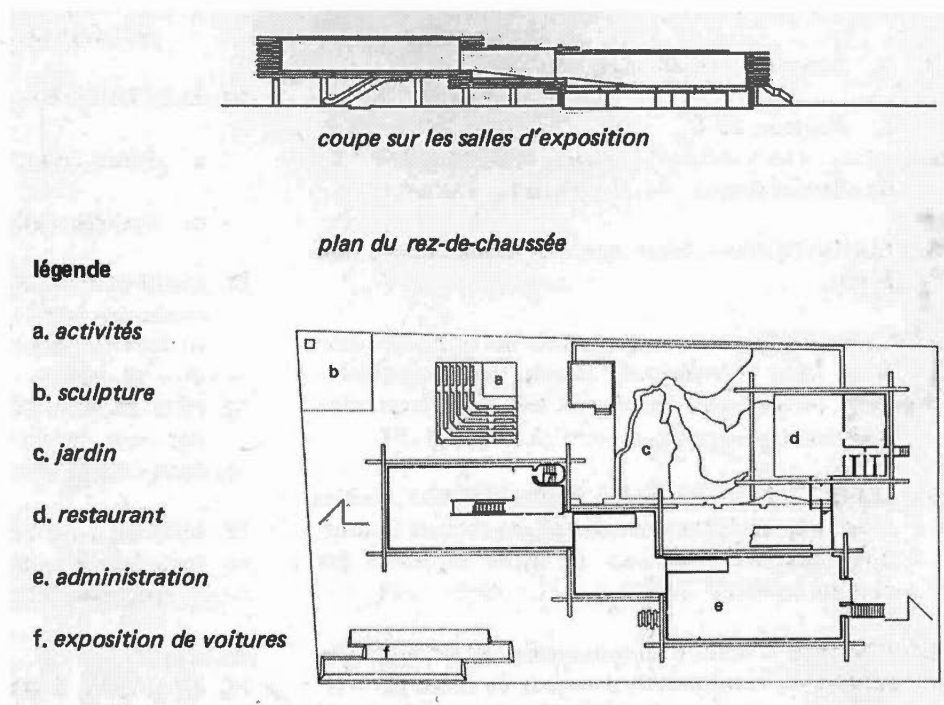


Figure 3.48 : Coupe longitudinale et plan de site du pavillon du Japon
Kalin, p. 201.

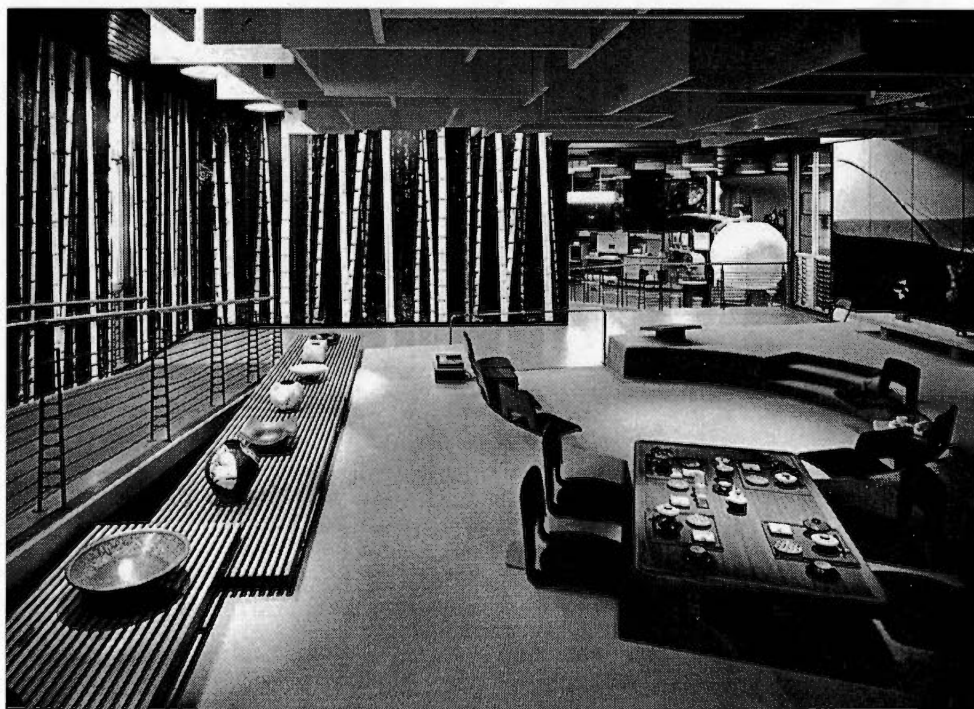


Figure 3.49 : Prototype d'un salon japonais moderniste présenté dans le pavillon du Japon, Expo '67
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 67.

L'aménagement du restaurant japonais en annexe empruntait en partie à l'Occident avec ses tables et ses chaises. Les chefs d'Osaka y servaient tempura, jakitori et kushikatsu à la façon nippone, avec un petit plat pour chaque item, les boissons offertes étant soit le saké, la bière japonaise ou le thé vert (fig. 3.50)¹⁴². La seule partie purement traditionnelle du pavillon était son jardin-paysage, oasis de tranquillité composée de buissons, de rocs, de fleurs et de gazon, animée par de l'eau vive et quelques carpes orange et or nageant dans un étang (fig. 3.51)¹⁴³.

À la fois moderne et historiciste, le pavillon présentait donc dans ses aménagements intérieurs des caractéristiques apparentes d'hybridité et de métissage peu conformes aux aménagements intérieurs japonais traditionnels. Le message dissimulé à l'intérieur était l'adoption d'un nouvel ordre éclectique devant désormais réunir la culture vernaculaire du Japon contemporain au monde moderne occidental. Ainsi, l'Orient et l'Occident devaient désormais se côtoyer dans la vie quotidienne japonaise, grâce à une nouvelle culture nippone hybride d'après-guerre. Cet assemblage de traditions et de modernisme se reflétait également à l'extérieur du pavillon, dans son architecture moderne brutaliste et régionaliste se distinguant par un emprunt à l'architecture domestique traditionnelle et vernaculaire nippone de période féodale, telle que retrouvée dans la partie septentrionale du pays et utilisant des poutres de bois exposées en façades et empilées en porte-à-faux (fig. 3.52)¹⁴⁴.

Constituées d'un matériau ultramoderne d'une grande simplicité, des poutres de béton précontraint dégagées en lignes horizontales et entrecroisées aux extrémités rappelaient les bâtiments en troncs d'arbres équarris de l'époque médiévale des shoguns, des daimyos et des samourais (VII^e au XII^e siècles après J.-C.). Faisant usage d'une technologie d'avant-garde, cette structure exposée reflétait une tradition architecturale nippone tout en rehaussant la qualité générale de l'exposition (fig. 3.53).

Le concept initial du projet cherchant à tirer parti du site, le pavillon avait tout d'abord été soulevé de terre pour permettre une vue panoramique vers le fleuve et la ville, monté sur pilotis au moyen de colonnes rondes coulées en place sur des pieux de béton, subdivisé en trois ailes principales reliées l'une à l'autre pour accommoder des espaces d'exposition en trois sections, avec changements dans les niveaux de planchers¹⁴⁵. Le concept architectural avait été de plus gouverné par la nécessité de préfabriquer, d'ériger et de démanteler rapidement la superstructure en faisant appel à des ouvriers japonais spécialisés. L'utilisation de poutres de rive composées de sections droites en tension suffisante rendait possible l'érection d'une superstructure avec de larges portées transversales. Quant aux murs, aux planchers et aux plafonds, ils demeuraient indépendants de cette enveloppe ajourée et non isolée.

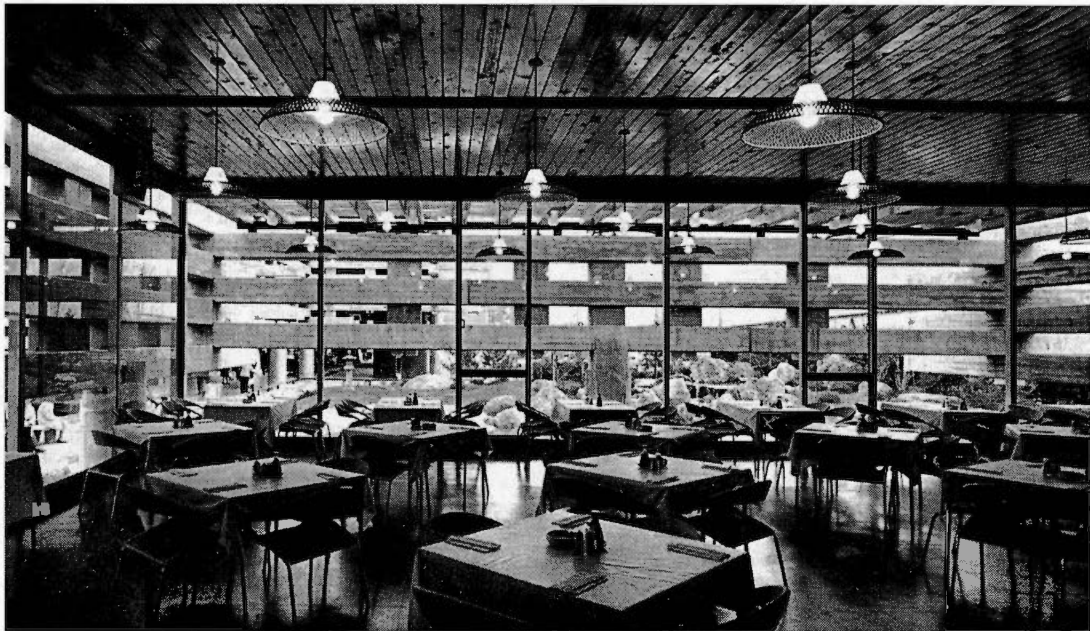


Figure 3.50 : Vue intérieure du restaurant du pavillon du Japon, Expo '67
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 66.



Figure 3.51 : Vue à vol d'oiseau sur le jardin japonais et le pavillon du Japon
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 62.



Figure 3.52 : Revêtement de poutres de bois empilées du Shosoin du Todaiji, Nara, Japon, VIII^e siècle après J.-C. Drexler, *The Architecture of Japan*, p. 84.

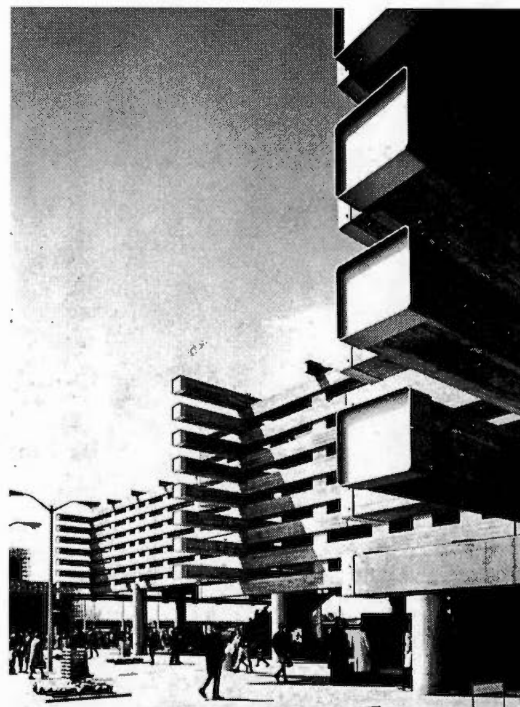


Figure 3.54 : Feuillards métalliques aux extrémités des poutres
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 61.



Figure 3.53 : Motif traditionnel des façades du pavillon du Japon
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 63.

Coulés dans des formes de bois, des segments de poutres sur sections carrées étaient préfabriqués en pré-tension au Japon. Livrés par bateau, ils étaient attachés bout à bout sur le site pour former des poutres murales continues. Ces poutres apparentes en béton préfabriqué précontraint étaient assemblées en post-tension, la plus longue mesurant 40 pieds de long. Enrobées de feuillards métalliques aux extrémités, elles rappelaient ainsi les modèles historiques en poutres de bois équarris (fig. 3.54). Projetant 24 pieds en porte-à-faux aux extrémités dans les deux directions, les poutres étaient séparées verticalement par des espaceurs, pour être ensuite stabilisées par post-tension verticale¹⁴⁶. Incluant des pilotis de béton coulés sur place, la structure interne était indépendante, comprenant des poutres et des solives d'acier supportant les planchers et le toit plat en bois.

Dans son architecture et son aménagement, le pavillon du Japon présentait donc une forme éclectique de modernisme régionaliste. Moderne, progressive et avant-gardiste, son architecture se voulait aussi l'écho de l'architecture médiévale nipponne. Quant à son aménagement intérieur, il faisait la promotion d'une facette moderne et régionaliste partiellement représentative du Japon, au détriment des traditions culturelles toujours très vivantes.

Cette culture traditionnelle japonaise étant elle-même dérivée de la Chine ancienne, elle cherchait depuis l'après-guerre à s'adapter à la culture occidentale moderne progressant internationalement grâce au développement des secteurs des médias, des technologies et du commerce. Cherchant le meilleur des deux mondes, les Japonais développaient donc une attitude ambivalente, telle qu'exprimée dans leur pavillon, visant à préserver l'âme nipponne tout en favorisant une modernisation à l'occidentale. La conséquence de ce compromis était un palimpseste culturel clairement exprimé dans leur pavillon. Il était constitué de couches multiples superposées de métissage, depuis la Chine ancienne jusqu'au Japon traditionnel et à l'Occident moderne. Hétérogène, ce métissage était composé d'identité et d'altérité, de paradoxe et d'ambiguïté, de repli identitaire et d'ouverture sur le monde.

Situé près du minirail de l'île Notre-Dame et faisant face à la voie maritime du Saint-Laurent, le pavillon de l'Inde, conçu par M. M. Rana, consistait en un complexe en quatre parties, notamment un cadran solaire géant à l'entrée, un grand hall d'exposition, un pavillon-restaurant séparé et un casse-croûte couvert, aménagé en plein air sur une terrasse (fig. 3.55)¹⁴⁷. Son architecture moderne régionaliste présentait des volumes simples, des formes articulées géométriquement, des surfaces lisses et des matériaux uniformes, complémentés d'éléments architectoniques décoratifs d'esprit vernaculaire, historiciste et traditionnel, en faisant une composition métisse à composantes hétérogènes, où se côtoyaient des références aux périodes indiennes ancienne et moderne.

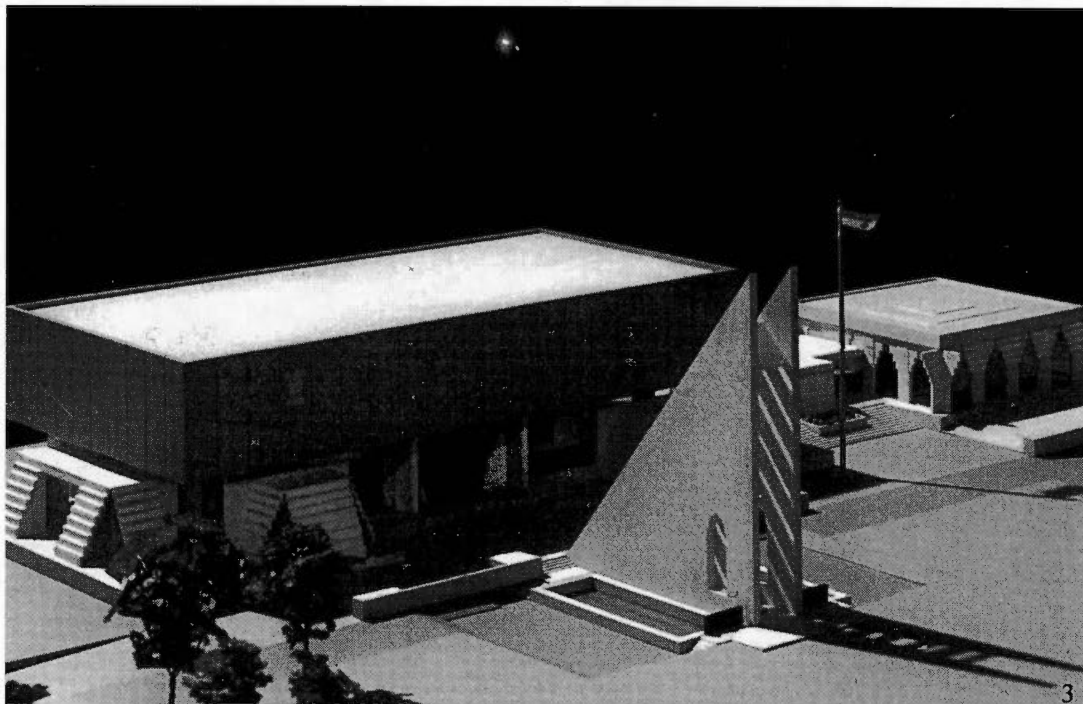


Figure 3.55 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette du pavillon de l'Inde, Expo'67, par M. M. Rana
Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p. 52.



Figure 3.56 : Vue nocturne sur la façade principale du pavillon de l'Inde
Kalin, p. 188.

Constituant une zone de fraîcheur, le site du pavillon était délimité à l'est par le lac des Régates. De larges terrasses aux treillis de marbre dessinés sur le sol entouraient le pavillon, des bassins reflétant l'architecture des façades sur chaque côté¹⁴⁸. Devant l'entrée, s'élevait une tour sculpturale de 72 pieds, constituée de murs triangulaires jumelés, pointus et interconnectés au sommet (fig. 3.56)¹⁴⁹. Cette structure décorative supportait un grand écusson doré, circulaire et ajouré, incorporant un lion à trois têtes au-dessous duquel figurait le mot INDIA, nom du pays inscrit en anglais et annonçant le pavillon.

De nature sculpturale, cette structure architectonique reproduisant un cadran solaire indien géant du XVIII^e siècle après J.-C. était pourvue de deux petites ouvertures latérales à arc ogival d'esprit islamique aménagées au niveau du sol (fig. 3.57). Cette particularité architectonique constituait un élément caractéristique de métissage ancien survenu entre les civilisations islamiques et indiennes à partir du VIII^e siècle après J.-C. À cette première couche de métissage s'ajoutait une deuxième couche de période classique, retrouvée dans les formes géométriques du cadran solaire. À cette couche classique s'ajoutait une troisième couche de période contemporaine combinant l'architecture indienne vernaculaire contemporaine à l'architecture moderne d'origine occidentale.

Appartenant historiquement à la période confuse du déclin de l'empire moghol (1526-1756), alors que la ville de Delhi était laissée sans défense, le Jantar Mantar, édifié en 1724 pour fins d'astronomie, consistait en un assemblage bizarre de formes géométriques, d'escaliers n'aboutissant nulle part et de baies percées dans des murs suspendus dans le vide¹⁵⁰. Il s'agissait en fait d'un des nombreux observatoires astrologico-astronomiques du prince rajput et célèbre gnomoniste indien, Jai Singh II (1686-1743), raja de Jaïpur au Rajasthan, où il en construisait un autre, de même qu'à Ujjain, à Bénarès et à Mathura¹⁵¹.

L'observatoire astronomique le plus complexe de Jai Singh II se trouvait à Jaïpur, constituant l'aboutissement de ses travaux commencés à Delhi. Ses structures de formes géométriques variées étaient pourvues de gnomons géants de couleur crème, de compas et de sextants servant à mesurer les latitudes et les longitudes célestes (fig. 3.58). Instrument suprême fonctionnant comme un gigantesque cadran solaire, le Samrat Yantra de Jaïpur, épousant la forme d'un triangle rectangle, était pourvu à son sommet d'une coupole d'observation¹⁵². De forme similaire, le cadran solaire conservé à l'observatoire Raja Jai Singh de New Delhi servait de modèle au cadran solaire moderne du pavillon indien d'Expo'67.

S'inspirant des anciens temples solaires étagés indiens, le hall d'exposition de deux étages pourvu d'un sous-sol partiel mesurait 194 x 114 x 50 pieds de haut¹⁵³. Les murs extérieurs étaient recouverts de grès rose indien, de murs-rideaux vitrés avec cadres d'aluminium et blocs de béton peints. Garnie de cuivre, la porte monumentale d'entrée de



Figure 3.57 : Vue rapprochée sur la tour sculpturale du pavillon de l'Inde, Expo'67 expo 67 montréal canada, p. 181.

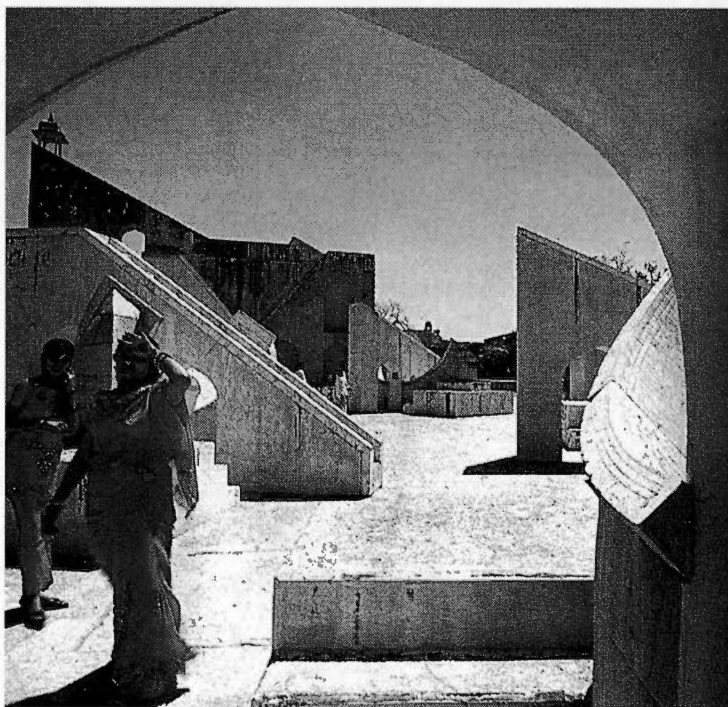


Figure 3.58 : Observatoire astrologico-astronomique de Jai Singh II, Jaipur, Inde, c. 1727 Berlitz maxi-guide, *Inde*, p. 104.

seize pieds de haut était pourvue d'ornements taillés à la main dans le bois de rose. Bien que le design du pavillon soit d'esprit moderniste, l'emploi de matériaux vernaculaires tels que le grès rose indien, le marbre, le bois de teck, de santal et de rose constituait un écho répété de l'architecture médiévale indienne¹⁵⁴.

Animées d'éléments géométriques, les façades du rez-de-chaussée étaient composées de grands panneaux vitrés en bande horizontale, interrompus par des arcs-boutants en saillie, au-dessus desquels reposait une imposante superstructure parallélépipédique à toit plat horizontale et aveugle (fig. 3.59). Contrastant avec un intérieur très décoré, ce volume dominant, surélevé et extrêmement simple, semblait flotter au-dessus du rez-de-chaussée vitré qui laissait voir de l'extérieur les exhibits présentés à l'intérieur.

L'emploi d'arcs-boutants découpés en escaliers constituait une référence à l'architecture indienne médiévale. Il s'agissait d'une réinterprétation libre d'esprit moderniste de motifs retrouvés dans les temples et les monuments de pierre sculptée de l'Inde centrale. Plus spécifiquement, on retrouvait ce type de motif à Kajhura, dans les temples du groupe ouest tels que le Lakshmana, le Vishvanatha, le Khandarya-Mahadevi et le Jagadamba (fig. 3.60)¹⁵⁵. Datant des X^e et XI^e siècles après J.-C., ces monuments célèbres construits par les Chandellas de Jejakabhukti pour orner leur capitale, révélaient une orthodoxie hindoue associée à des rites tantriques, résultant en une riche ornementation de sculptures érotiques meublant les diverses façades.

Réinterprétant d'autres éléments du vocabulaire architectural indien, les arcs-boutants vernaculaires, régionalistes et modernisés du hall d'exposition constituaient donc une autre formule de métissage entre l'Inde ancienne et l'Inde contemporaine. Appliqués aux façades du pavillon, ils contribuaient à lui donner un caractère typique et individualisé, à la fois indien et moderne. Leur interprétation dans un vocabulaire et une technologie architecturaux modernes constituait un point de rencontre entre l'Orient et l'Occident, contribuant à métisser davantage ce pavillon dans une deuxième couche de métissage contemporaine superposée à la première.

De la même façon, le pavillon-restaurant Maharani, disposé sur plan carré, était pourvu sur chacune de ses façades de quatre grandes fenêtres voûtées à redents, ornées de rideaux brodés (fig. 3.61)¹⁵⁶. Présentant un faîte pointu, elles étaient découpées en escaliers depuis de larges pilastres droits et plats s'élevant à mi-hauteur, évoquant l'histoire de l'architecture du sous-continent. Cette arcade continue et périphérique constituait une autre interprétation libre et moderniste de motifs architecturaux empruntés au vocabulaire médiéval et vernaculaire indien, résultant en une autre application du même métissage. Le restaurant présentait de plus un intérieur somptueux avec d'autres caractéristiques vernaculaires telles qu'un tapis indien à fond bleu et des tables de marbre rose¹⁵⁷.

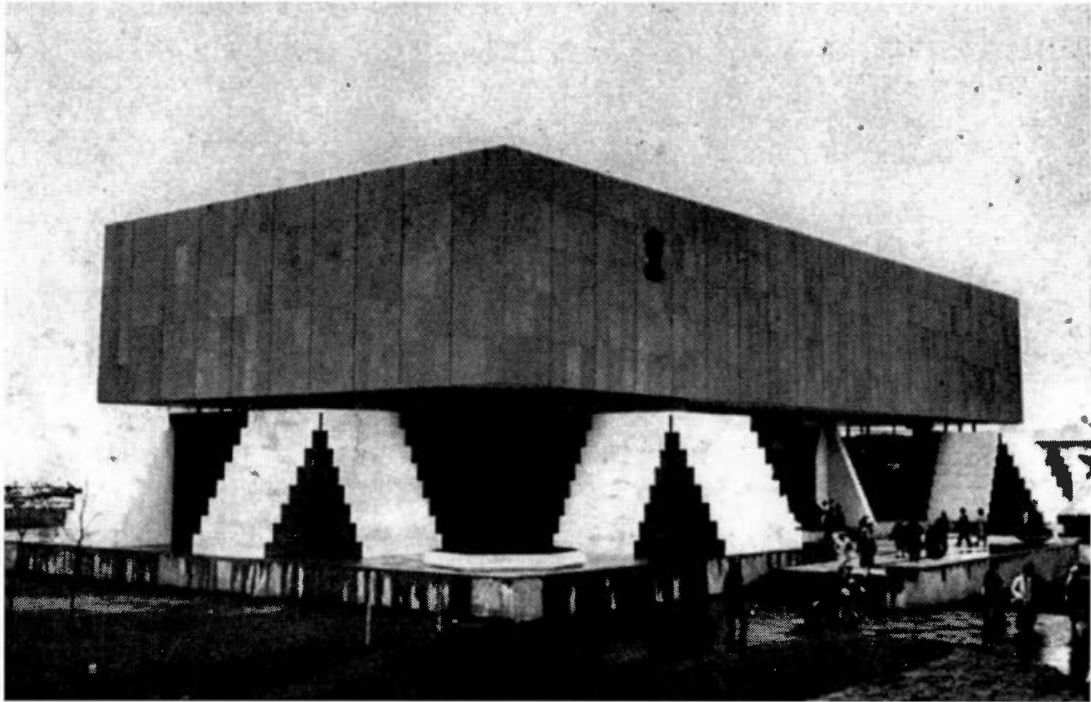


Figure 3.59 : Vue oblique extérieure sur le pavillon de l'Inde, Expo'67
The Japan Architect, vol. 133, août 1967, p. 88.



Figure 3.60 : Vue du sud-est sur le temple Khandariya, Khajuraho, Inde, 1017- 1029 après J.-C.
 Tadgell, *The History of Architecture of India*, p. 124.

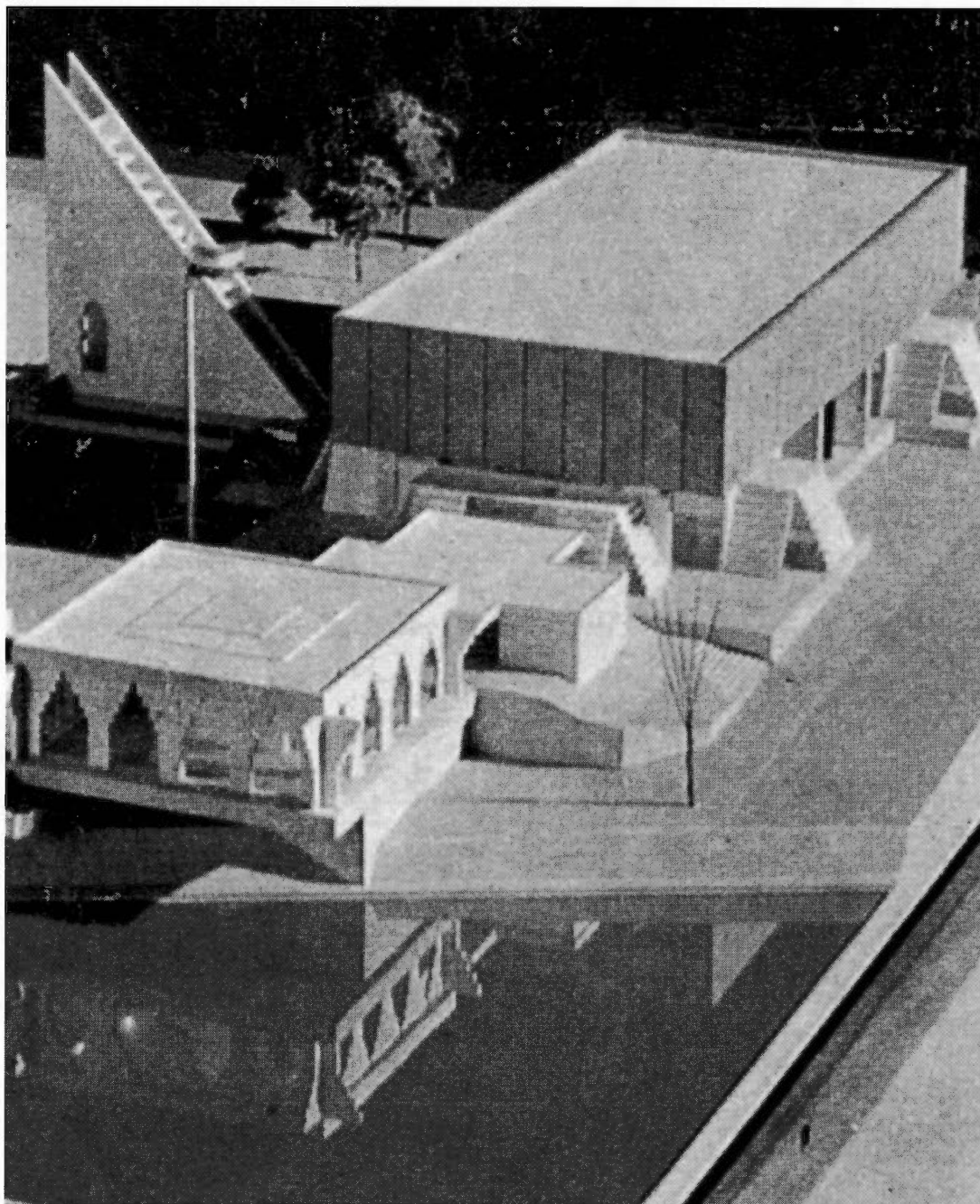


Figure 3.61 : Vue aérienne de l'est sur la maquette du pavillon de l'Inde, avec le pavillon-restaurant Maharani au premier plan
L'Album de l'Expo, La Presse (Montréal), 15 avril 1967, p. 10.

À l'intérieur du hall d'exposition, les exhibits présentés démontraient la dextérité des mains indiennes sur une période de 5000 ans, le thème général de l'exposition étant, justement, « L'habileté des mains indiennes »¹⁵⁸. Le but des exposants était de présenter à Montréal une réplique fidèle de l'Inde en miniature, en y illustrant son passé aussi bien que son présent. Le contenu du pavillon résumait de plus l'influence du pays sur diverses civilisations, depuis les Grecs jusqu'aux Arabes. On y trouvait bijoux antiques, peintures mogholes, bronzes, armes, tambours, brocarts, textiles, tapisseries, tissus, épices, de même que des œuvres d'art moderne, des machines-outils, des appareils électroniques et atomiques contemporains¹⁵⁹.

Accessible depuis une rampe pavée décorée, le rez-de-chaussée incluait une enceinte circulaire pour la projection de 1200 diapositives sur un écran à neuf côtés. Intitulé « Journey in India », ce spectacle présentait le paysage, la population et les villes, les arts et l'artisanat de l'Inde, soulignant les développements du pays depuis son indépendance en 1947¹⁶⁰. Traitant de philosophie, de religion, de langage, d'art et d'artisanat, le secteur d'exposition historique présentait les réalisations indiennes du passé.

Par un escalier mobile, on accédait à l'étage supérieur qui présentait une exposition culturelle, industrielle et scientifique contemporaine avec des réalisations récentes en agriculture, en industrie, en science et en éducation, du secteur minier jusqu'à la recherche atomique. On pouvait y voir bicyclettes, machines à écrire, ventilateurs et machines à coudre fabriquées en Inde¹⁶¹.

À l'intérieur, les matériaux utilisés incluaient le marbre, le bois de teck, de rose et de santal, évoquant de nouveau l'architecture médiévale indienne¹⁶². Ce type de finition vernaculaire caractéristique de l'Inde ancienne contribuait à métisser davantage ce pavillon d'architecture moderne régionaliste s'avérant être en fin de compte une structure allégorique riche en significations historiques, de même qu'un palimpseste stylistique résultant de multiples métissages.

Situé au cœur de l'île Notre-Dame et faisant face à une artère piétonnière latérale longeant un canal à l'ouest, le pavillon de Ceylan, conçu par V. Kandavel, s'avérait un bâtiment hybride, d'architecture moderne et régionaliste (fig. 3.62)¹⁶³. Mesurant 55 x 82 x 45 pieds de haut, le pavillon consistait en un bâtiment à deux corps, de volumétries parallélépipédiques juxtaposées, pourvus de plusieurs façades ornementées¹⁶⁴. Il incluait une aile principale sur plan rectangulaire déployant des volumes articulés superposés se surplombant les uns les autres sur trois étages.

Contiguë et perpendiculaire, une aile secondaire à toit plat sur plan rectangulaire projetait vers l'est en direction du minirail. Cette annexe basse présentait en façades un revêtement



Figure 3.62 : Perspective nocturne du pavillon de Ceylan (Sri Lanka), Expo'67, par V. Kandavel
Album Souvenir, 1ère édition, p. 17.

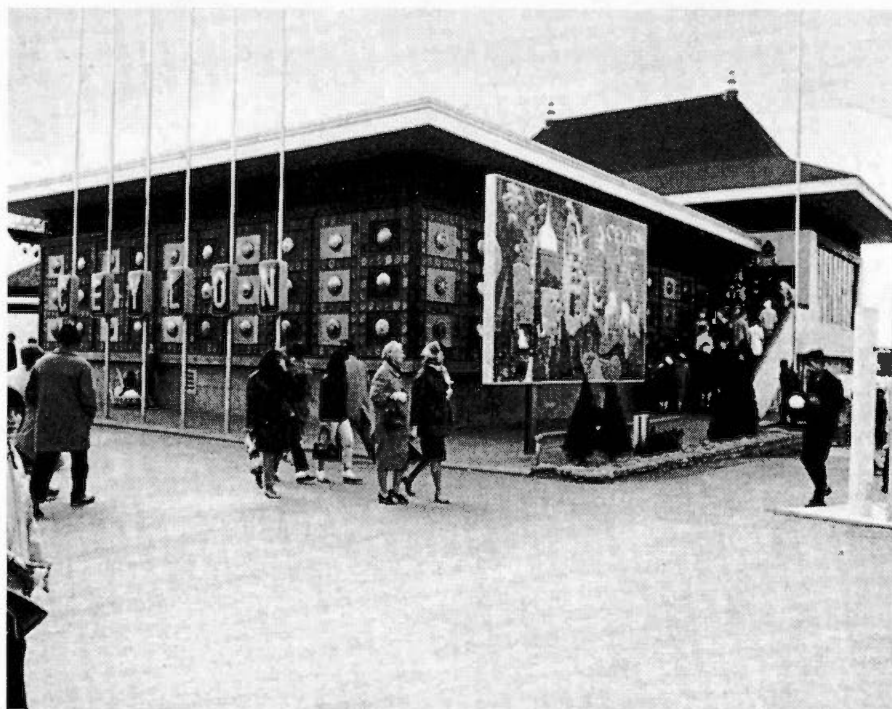


Figure 3.63 : Vue oblique de l'est sur l'annexe du pavillon de Ceylan
Montréal, vol. 4, no. 5, mai 1967, p. 8.

extérieur vernaculaire en panneaux rosette ouvragés de teck cinghalais, incrustés de motifs circulaires et carrés de cuivre et de bronze, utilisés dans les temples bouddhistes (fig. 3.63)¹⁶⁵. À l'extérieur sur le coin nord-est, on retrouvait sur le chemin d'accès une murale polychrome illuminée, montée sur un support rectangulaire autoportant, présentant une composition moderne semi-figurative de divers objets disposés comme une mappemonde et incluant une carte du Ceylan¹⁶⁶. Un autre ornement de façade consistait en une dalle de pierre semi-circulaire caractéristique des embellissements de portes de l'ancienne architecture cinghalaise¹⁶⁷.

Utilisant des techniques de construction contemporaines, le pavillon, supporté par une structure de poteaux et de poutres d'acier avec plancher et toit en bois, présentait des murs extérieurs en dalles de béton préfabriquées¹⁶⁸. L'aile principale était pourvue d'un escalier d'accès latéral extérieur, d'un podium flanqué de murets en maçonnerie de pierre et d'un mur-rideau périphérique au rez-de-chaussée, surmonté de murs plats projetant au-dessus (fig. 3.64). La façade ouest était ornée d'un bas-relief sculpté représentant la grande fête annuelle d'*Esala Perahera* de Kandy, importante cérémonie religieuse au cours de laquelle était proménée en grande pompe la maquette du temple octogonal de la dent sacrée de Bouddha, *Dalada Maligawa*, à dos d'éléphant et à travers la ville (fig. 3.65)¹⁶⁹. Elle était surmontée d'un élégant toit d'esprit vernaculaire et traditionnel, présentant huit pentes, douces en périphérie et plus abruptes au centre, projetant largement en surplomb dans les quatre directions. Une adaptation moderne de la tradition architecturale cinghalaise, il était recouvert de bardeaux d'asphalte rouge, orné de deux petits pagodons sculptés disposés aux deux extrémités de l'arête faîtière¹⁷⁰.

Ce toit s'inspirait d'un des plus prestigieux bâtiments historiques du Sri Lanka, soit le hall d'audience du palais royal *Raja Maliga* de Kandy, cette ancienne capitale du Ceylan fondée au XVI^e siècle et capturée par les Britanniques en 1815¹⁷¹. Réaménagé en Musée d'archéologie, le palais royal de Kandy incluait d'autres bâtiments adjacents importants tels que le *Dalada Maligawa* lui-même, édifice de la Haute Cour et des Cours de districts, de même que le pavillon de bain de la reine. Cette agglomération de bâtiments sacrés et royaux constituait un des ensembles les plus pittoresques du Ceylan (fig. 3.66).

Construit en 1784 par le dernier roi de Kandy, Sri Wickrema Rajasinghe (1784-1836), le hall d'audience consistait en un autre bâtiment indépendant sur plan rectangulaire allongé¹⁷². Composée de multiples colonnes et poutres de bois sculptées, cette structure oblongue supportait un toit rouge à huit pentes abritant une grande salle ouverte sur l'extérieur sur les quatre faces, où le roi et ses ministres se rencontraient quotidiennement pour des réunions administratives (fig. 3.67). Il s'agissait de plus de l'endroit historique où était signée le 12 mars 1815 la Convention de Kandy entre les chefs cinghalais et le gouverneur britannique, mettant ainsi fin à une monarchie de 2500 ans et remettant l'île à la Couronne d'Angleterre¹⁷³.



Figure 3.64 : Vue oblique du nord-ouest sur le pavillon de Ceylan. Expo'67
Kalin, p. 161.



Figure 3.65 : Petit temple-statue octogonal de la dent sacrée de Bouddha reposant dans un bassin à Kandy, Ceylan (Sri Lanka)
Roussel, *Ceylan Bonjour*, p. 104-105.

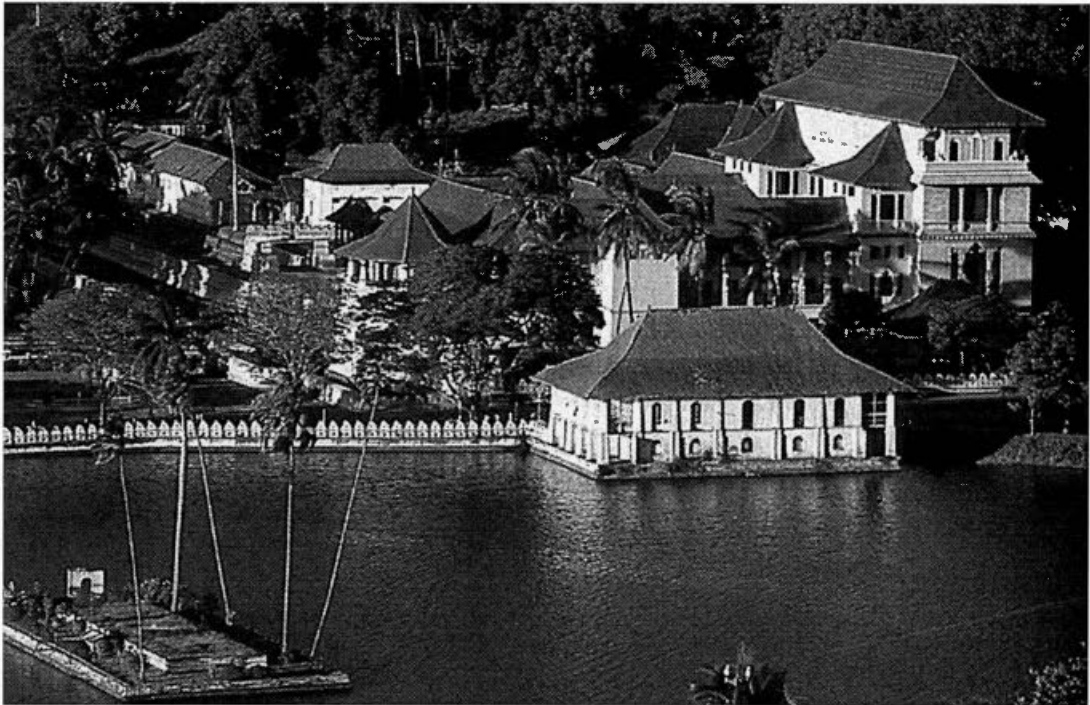


Figure 3.66 : Vue à vol d'oiseau sur le complexe du temple et palais royal de Kandy, Ceylan (Sri Lanka), fondé au XVI^e siècle après J.-C.

Berlitz guide de voyage, *Sri Lanka et les îles Maldives*, p. 68.

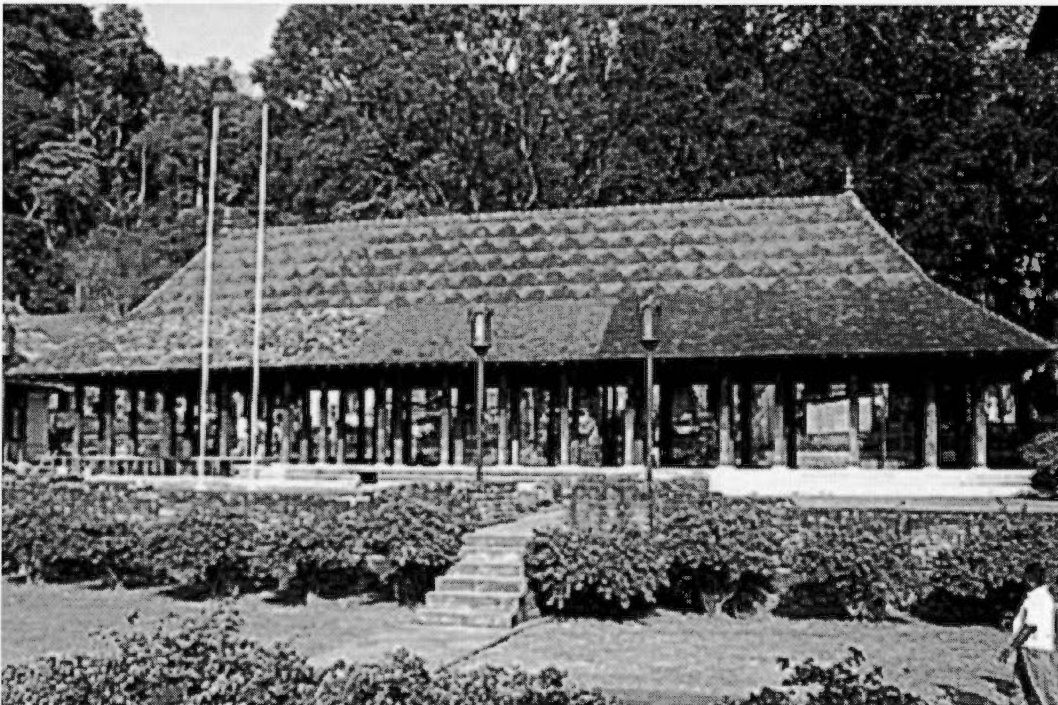


Figure 3.67 : Vue frontale du hall d'audience, palais royal de Kandy, 1784

Sri Lankan Architecture: Royal Palace, Kandy [<http://www.orientalarchitecture.com/kandy/kandypalaceindex.htm>]

Depuis l'escalier extérieur situé sur la façade nord, on pénétrait dans le pavillon qui incluait deux niveaux supérieurs d'exposition. La visite commençait par le plus haut des trois niveaux, avec des exhibits sur l'héritage culturel et politique du pays de même que ses relations internationales. On y présentait des produits agricoles, des répliques d'anciens travaux d'irrigation, des travaux d'artisanat, de même qu'une plantation de thé en photos et une collection de pierres précieuses et semi-précieuses¹⁷⁴.

Dans la première salle d'entrée, on retrouvait également un vitrail inspiré d'une peinture de George Keyt, célèbre artiste contemporain cinghalais, dont le style semi-figuratif alliait l'art classique oriental d'Ajanta-Sigirya à celui de Picasso¹⁷⁵. Symbolisant la fertilité du pays, une jeune villageoise y figurait, avec une amphore représentant cette terre généreuse et luxuriante, dorée par le blé, éclairée par les couleurs vibrantes d'un soc et d'un taurillon. Offrant une vue sur le canal voisin, le rez-de-chaussée était pourvu d'un restaurant et d'un salon de thé de 72 places dont trois côtés donnaient sur un bassin d'eau réfléchissant¹⁷⁶. Décoré de couleurs brillantes dans la plus pure tradition cinghalaise, il était animé par des hôtes en sari servant le thé aux visiteurs. Une réplique en bronze de huit pieds de haut d'une sculpture de Bouddha du XII^e siècle exécutée par le sculpteur moderne cinghalais Tissa Ranasinghe constituait la pièce maîtresse parmi les exhibits du rez-de-chaussée¹⁷⁷.

Depuis une composition libre alliant des matériaux et des motifs vernaculaires et traditionnels cinghalais à une architecture simple, d'esprit moderniste et régionaliste, ce pavillon exotique et oriental faisait de plus usage de matériaux et de techniques de construction nord-américains. Supportant sur ses façades de nombreuses œuvres d'art modernes cinghalaises contribuant par leur ornementation à souligner le caractère régionaliste de la composition, ce pavillon constituait une autre application du métissage de liaison par addition, la discontinuité entre composantes et matériaux résultant en un ensemble harmonisé d'éléments hétérogènes distincts, alliant en alternance l'Est à l'Ouest, la modernité à la tradition, l'internationalisme au régionalisme cinghalais¹⁷⁸.

Implanté sur une vaste esplanade dégagée non loin du métro Sainte-Hélène, le pavillon de l'Iran, conçu par A. A. Farmanfarmaeian et P. Moayed-Ahd, s'avérait un bâtiment moderne régionaliste suivant une composition classique, géométrique et symétrique (fig. 3.68)¹⁷⁹. Se voulant avant-gardiste tout en s'inspirant des traditions iraniennes, il présentait une architecture féerique digne des palais des mille et une nuits. De conception hybride et d'interprétation libre, il puisait ses sources dans l'architecture médiévale d'un ancien caravansérail. Enrichi de mosaïques de couleurs vives, il constituait un exemple authentique d'art décoratif persan traditionnel. Il témoignait du riche héritage culturel et artistique de ce pays, alors dirigé par le Châh Mohammad Reza Pahlavi d'Iran (1919-1980)¹⁸⁰.

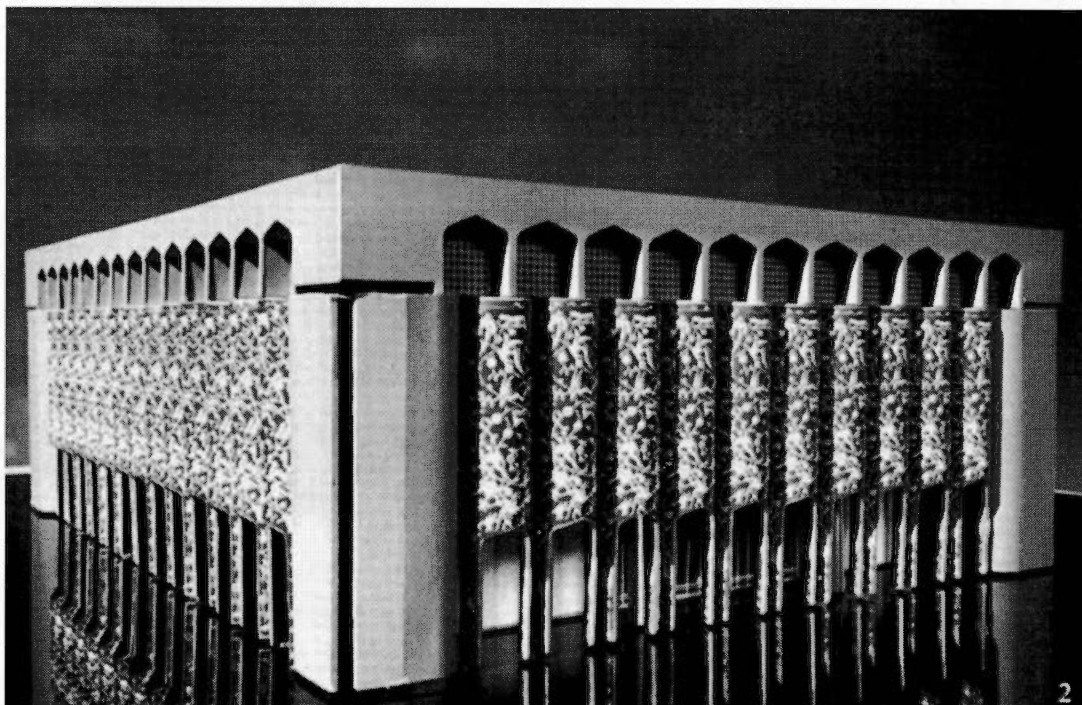


Figure 3.68 : Vue oblique sur la maquette du pavillon de l'Iran, Expo'67, par A. A. Farmanfarmaeian et P. Moayed-Ahd
Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p. 52.

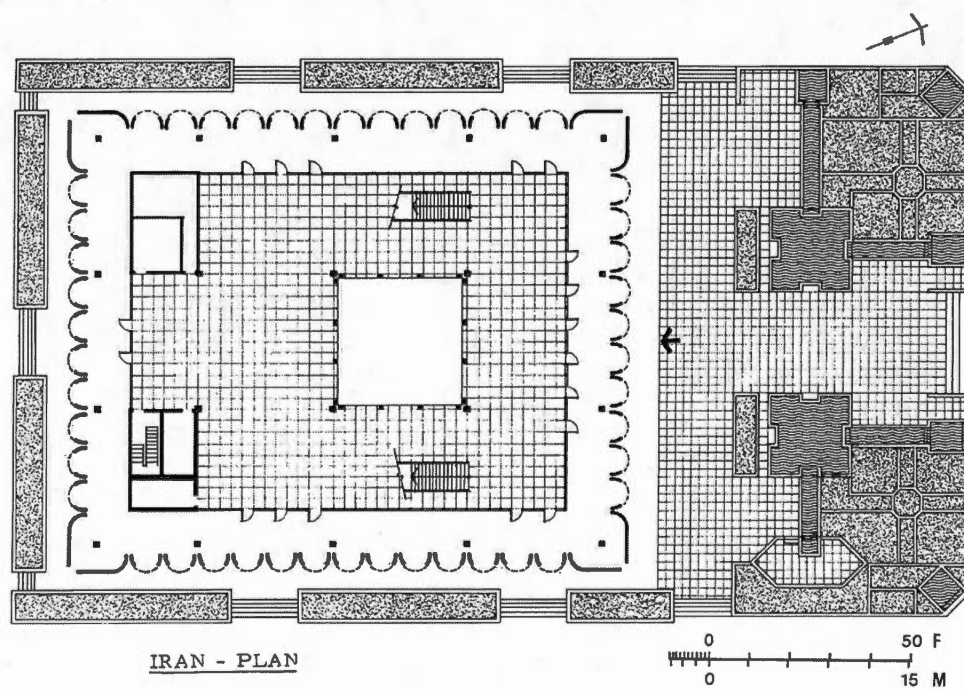


Figure 3.69 : Plan de site du pavillon de l'Iran, incluant un jardin persan au nord-est
General Report, expo 67, Tome III, p. 1525.

Mesurant 143 x 117 x 49 pieds de haut, le bâtiment de deux étages et à toit plat, aménagé sur plan rectangulaire, était dégagé et accessible sur chaque côté (fig. 3.69)¹⁸¹. Un jardin persan extérieur occupait l'espace entre le pavillon et la station de métro. Chacune des quatre façades comportait un revêtement extérieur périphérique, simple et moderne, en enduit de ciment peint en blanc¹⁸². Au centre, une vaste aire centrale modulée de 10 et 13 demi-cylindres verticaux, disposés respectivement sur les façades frontales et latérales, surplombait une arcade persane discontinue courant au niveau du rez-de-chaussée (fig. 3.70).

Recouverts de carreaux de céramique bleue et pourvus de motifs figuratifs polychromes délicatement peints à la main, ces paravents architecturaux ondulant régulièrement étaient entourés d'un revêtement plat et découpé par de nombreuses ouvertures, incorporant des tours de coin massives, de même qu'une bande supérieure horizontale continue, perforée d'un ruban discontinu de 11 et 14 grandes fenêtres semi-hexagonales disposées respectivement sur les façades frontales et latérales. Entre chaque demi-cylindre, une étroite bande vitrée verticale laissait filtrer la lumière à l'intérieur des aires d'exposition, les spacieuses fenêtres à claire-voie éclairant largement le pavillon immédiatement sous le plafond (fig. 3.71)¹⁸³.

Résumant une grande civilisation, le thème du pavillon répondait à celui de « Terre des Hommes », ressuscitant le passé de l'Iran, tout en illustrant son présent et projetant son avenir. À l'intérieur, sous le thème « Mille et une faces de l'Iran », deux étages d'exhibits présentaient le pays en miniature, rappelant les splendeurs de l'Empire perse et les progrès réalisés sous le régime contemporain des deux Châhs Palhavi¹⁸⁴. Une cour intérieure ouverte centrale s'élevait jusqu'au plafond principal, entourée d'une mezzanine périphérique accessible depuis deux escaliers monumentaux latéraux¹⁸⁵.

La géographie physique et humaine du pays y était illustrée de même que les trésors archéologiques et les anciens monuments. On y présentait les ressources minières et agricoles, les développements industriels, la recherche pétrolière, les tapis persans, l'artisanat et les attraits touristiques. Un photomontage géant subdivisé en plusieurs sections illustrait plusieurs projets récents tels que la réforme agraire, l'émancipation de la femme iranienne, les développements communautaires, la réforme électorale, les améliorations en matière de santé et d'éducation¹⁸⁶. D'esprit typiquement iranien, la présentation, la décoration, les couleurs et l'éclairage reflétaient l'atmosphère contemporaine du pays.

Les formes architecturales extérieures du pavillon étaient inspirées du Rabat-i-Malik, caravansérail du XI^e siècle après J.-C. situé sur la route royale de Bukkhara à Samarkand, près de Kermine, au nord de l'Iran actuelle, dans la présente république d'Ouzbékistan¹⁸⁷. Sous la dynastie turque des Seljuks (1051-1220) étaient construits les caravansérails ou khans de la route de la soie, consistant en organisations charitables offrant nourriture et abri pour trois jours



Figure 3.70 : Vue oblique du sud-est sur le pavillon de l'Iran, Expo'67
Album Souvenir, 2ième édition, p. 18.



Figure 3.71 : Vue intérieure du pavillon de l'Iran, éclairé depuis l'extérieur
expo 67 montréal canada, p. 186.

aux voyageurs. Ils consistaient souvent en de véritables forteresses incluant palais et mosquées, voire ateliers et boutiques en milieu urbain¹⁸⁸.

Implantées à intervalles réguliers sur les routes commerciales d'Asie centrale et mineure, ces structures fonctionnelles abritaient une cour intérieure percée d'iwans et des espaces aménagés depuis leurs murs périphériques tels qu'étables, dépôts, salles de gardes et chambres de voyageurs¹⁸⁹. On retrouvait ce type d'organisation au Rabat-i-Malik (« Le logis du seigneur »), caravansérail construit en 1078-1079 par le sultan qarakhânide Nasr (1068-1080)¹⁹⁰. Cette structure imposante ressemblait aux palais abbassides du désert, aménagée sur plan carré et protégée par de solides murs renforcés d'une série de tours semi-circulaires. De ce grand caravansérail, subsistait dans les années soixante la muraille de la façade sud pourvue de gaufres semi-circulaires saillantes, son portail et une tour d'angle. Le vaste portail en arc d'ogive surmonté d'une épigraphe persan était la source officielle d'inspiration du pavillon, dont les formes architectoniques libres et répétitives réinterprétaient sans leur ornementation calligraphique et géométrique l'encadrement sur trois côtés d'un arc ogival simple (fig. 3.72)¹⁹¹.

Les paravents semi-cylindriques des façades étaient entièrement recouverts de carreaux de mosaïque carrés, biomorphiques et multicolores. Contrastant fortement sur un fond uniforme dominant bleu royal, le motif très dense représenté consistait en une prolifération de branches de couleur blanche, aux ramifications multiples courant dans tous les sens. Un feuillage multicolore discret donnait à la mosaïque une tonalité mineure vert turquoise. Complémentées par des roses bichromes parsemées irrégulièrement, vues de face et de profil, de nombreuses grappes de fleurs blanches et polylobées en périphérie, polychromes et étoilées au centre, meublaient toute la surface. À intervalles réguliers, des rossignols multicolores, aux poses variées et aux ailes parfois entrouvertes, s'accrochaient ici et là aux branchages. Comme un papier peint, l'ensemble constituait un motif soutenu, dense et uniforme, riche en couleurs et brillant sous les rayons du soleil (fig. 3.73).

La rose et le rossignol y racontaient leur ancienne légende¹⁹². Métaphore de l'amour et de la beauté associée à l'amour divin et terrestre dans la littérature perse traditionnelle, la rose y représentait l'être aimé, et le rossignol l'amoureux dévoué¹⁹³. Devenu le thème principal du répertoire décoratif persan durant la période des Safavides (1511-1722) et des Quajars (1785-1925), ce motif typiquement persan était originalement emprunté à la peinture figurative chinoise de fleurs et d'oiseaux de la période des Song du Sud (1127-1276) (fig. 3.74)¹⁹⁴.

Comme en témoignait leur nouvelle capitale d'Ispahan, l'architecture raffinée des Perses Safavides constituait la culmination du style islamique persan, les motifs d'oiseaux et de fleurs y jouant un rôle de plus en plus important en ornementation architecturale. Ainsi, les

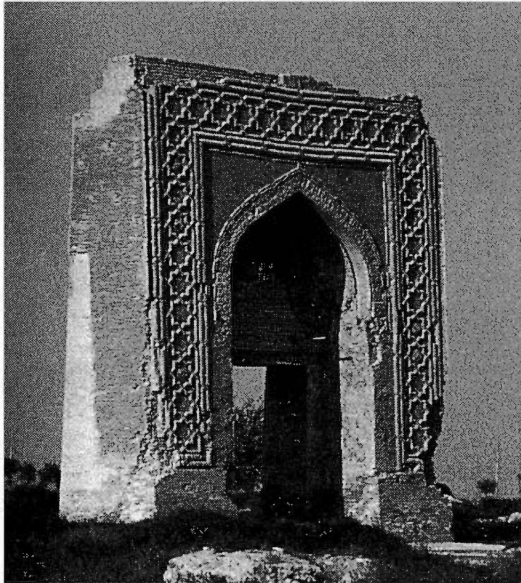


Figure 3.72 : Portail en ruine du caravansérail Rabat-i-Malik, près de Kermine, Ouzbékistan, période karakhanide, X^e-XI^e siècles après J.-C. Hattstein et Delius, *Arts et civilisation de l'Islam*, p. 363.



Figure 3.74 : Oiseaux dans un bosquet de bambou et prunier. Détail d'un rouleau vertical de période Song (début du XII^e siècle après J.-C.) Cahil, *La peinture chinoise*, p. 69.



Figure 3.73 : Revêtement de mosaïque aux motifs de roses et de rossignols, pavillon de l'Iran, Expo'67 expo 67, montréal, canada, p. 185.

salles de réception et les chambres latérales du palais Tchéhel Sûtun, Ispahan, 1647-1660s, étaient décorées de grandes fresques narratives avec motifs floraux, treillis et jardins fleuris¹⁹⁵.

Résidence princière conçue sous le règne du grand Châh Suleymân (1666-1694) pour les plaisirs de l'amour, le pavillon Hacht Béhecht « des Huit Paradis », Ispahan, 1669, était entouré par le vaste parc Bâgh-é-Bulbul (le « Jardin du Rossignol »). Décoré de diverses mosaïques, il présentait lui aussi des motifs d'oiseaux et de fleurs sur les tympons de grandes ouvertures ogivales perçant les façades (fig. 3.75)¹⁹⁶.

Le thème architectural décoratif de la rose et du rossignol allait ensuite dominer tout le répertoire décoratif perse, le terme *gol o bolbol* désignant désormais tous les motifs d'oiseaux et de fleurs¹⁹⁷. Culminant à Chîrâz, nouvelle capitale sous la dynastie des Zand (1747-1676), on y retrouvait ce motif partout, les revêtements de tuiles et de lambris de marbre du pavillon du Jardin du Haft Tan, lieu de sépulture des Sept Mystiques, étant décorés de panneaux délicats en tuiles, embellis de motifs de buissons de roses et de rossignols chantants exécutés dans la palette pastel typique du style Zand¹⁹⁸.

À la fin de cette période, un goût petit bourgeois dominait la décoration, remplaçant l'universalité classique et la signification suprême de l'art safavide, comme en témoignaient les détails de la façade de la mosquée du Régent, Chîrâz, 1773 (fig. 3.76)¹⁹⁹. Par la suite, sous la dynastie des Quadjar de Téhéran (1779-1925), l'ornementation architecturale du XIX^e siècle utilisait une technique de plus en plus efficace tout en déployant un éclectisme de plus en plus considérable²⁰⁰.

Dans l'architecture du pavillon de l'Iran, nous retrouvons les caractéristiques typiques d'un phénomène transculturel de métissage. Combinant des éléments iconologiques classiques persans à un vocabulaire architectonique islamique médiéval, les concepteurs les réinterprétaient librement dans un idiome moderne régionaliste, élaborant de nouveaux éléments formels tels qu'arcades ogivales tridimensionnelles, écrans verticaux semi-cylindriques et fenêtres à claire-voie semi-hexagonales (fig. 3.77). Ces composantes régionalistes contemporaines étaient ainsi juxtaposées à une couche de fond de cultures et d'origines multiples découlant de plusieurs anciens métissages.

Depuis l'architecture antique des Néo-Babyloniens (612-539 avant J.-C.) ornée de tuiles vernissées représentant des animaux héraldiques, végétaux et autres motifs, aux bas-reliefs sculptés dans la pierre des Perses achéménides (550-330 avant J.-C.), aux façades aveugles flanquées d'arcades des Romains, à l'iwan ou salle voûtée quadrangulaire ouvrant sur un grand arc brisé en façade des Perses sassanides (224-637 après J.-C.), au vocabulaire formel typique de l'architecture islamique panarabique (637-1050 après J.-C.), à l'architecture

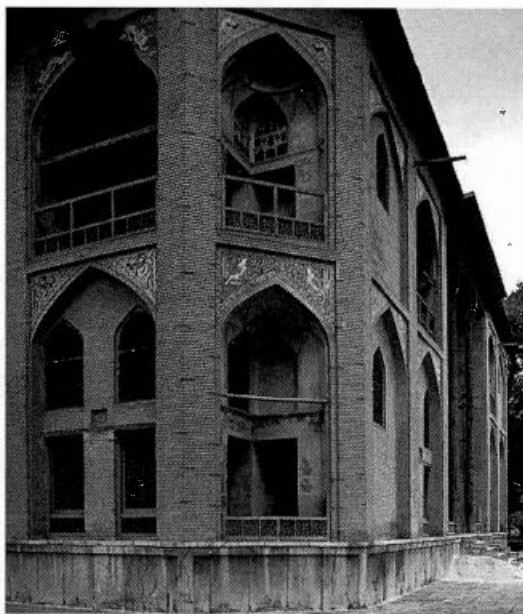


Figure 3.75 : Décor de céramique du pavillon des Hacht Béhecht, Ispahan, Iran, 1669
Mozzati, *L'art de l'Islam*, p. 285.

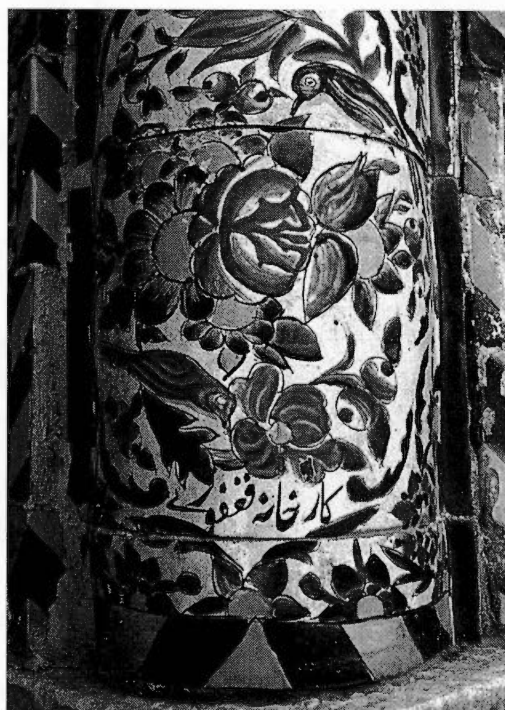


Figure 3.76 : Détail de façade de la mosquée du Régent, Chirâz, Iran, 1773
Mozzati, p. 289.

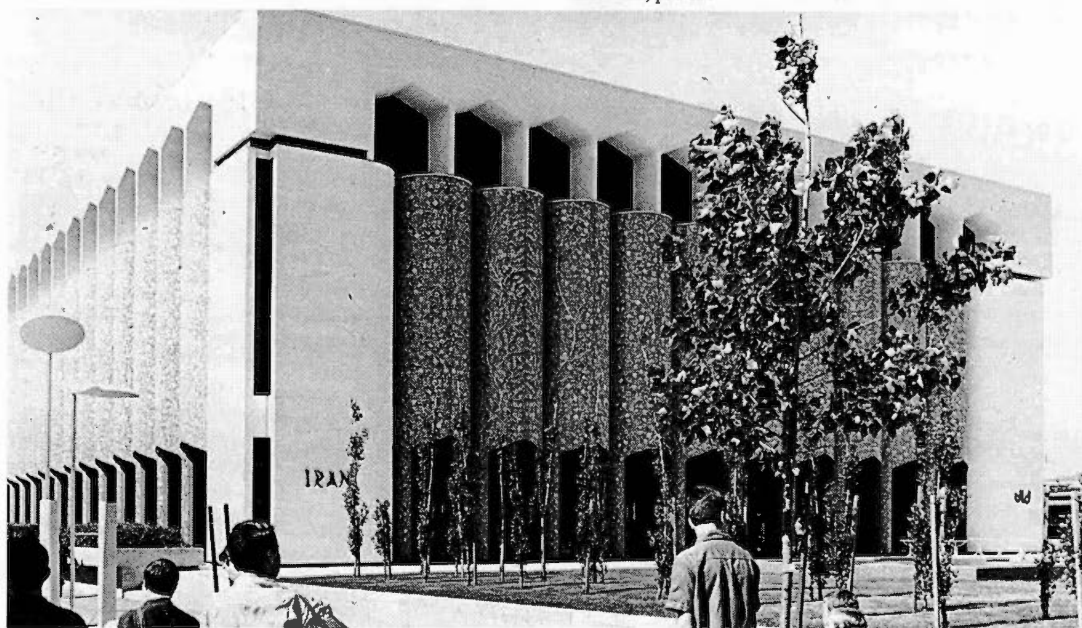


Figure 3.77 : Vue oblique extérieure sur le pavillon de l'Iran, Expo'67
General Report, expo 67, Tome I, p. 319.

iranienne des Seljuk (1051-1220), des Mongols (1220- 1335), des Timurides (1380-1502), des Safavides (1502-1722) et des Qadjars (1779-1925), jusqu'à l'architecture moderne et régionaliste d'inspiration internationale et occidentale des Châhs Palhavi (1925-1979), les occasions de métissage s'avéraient fort nombreuses en Iran, refaisant surface dans le pavillon de l'Iran d'Expo'67.

Faisant appel à des formes vernaculaires stylisées simplifiées et à des motifs décoratifs classiques, les concepteurs du pavillon réalisaient un triple métissage constituant un autre palimpseste stylistique. Une couche de fond ancienne, elle-même sujette à d'antiques métissages, réapparaissait sous une couche islamique panarabique, suggérant des échanges culturels plus récents. Ces composantes moyen-orientales étaient juxtaposées et combinées à un traitement architectonique de facture moderne, issu de la culture occidentale récente, adaptée par les concepteurs du pavillon à l'Iran de période contemporaine dans une formule vernaculaire et régionaliste.

Cette approche démontrait de leur part un intérêt pour l'identité culturelle nationale, contrairement aux architectes européens en majeure partie modernes, internationalistes et indifférents. Déjà, les Iraniens luttèrent donc contre les effets secondaires de la mondialisation et du progrès technologique, utilisant des composantes culturelles hétérogènes qu'ils juxtaposaient dans un assemblage métisse. La culture iranienne se trouvait ainsi défendue par repli identitaire et défense des traditions culturelles locales.

Avec l'identification de la présence de couches de métissage historiques et contemporaines dans l'architecture moderne régionaliste des pavillons du Japon, de l'Inde, du Ceylan (Sri Lanka) et de l'Iran, et l'analyse détaillée de ces quatre pavillons représentant divers pays du continent asiatique, la vérification du premier sous-critère de preuve est effectuée, contribuant à prouver la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

L'analyse du deuxième sous-critère de preuve traite du métissage transculturel relatif à l'Afrique retrouvé dans l'architecture moderne régionaliste de pavillons tels que ceux de l'Éthiopie et de l'île Maurice. Faisant face au chenal Le Moyne sur la rive ouest de l'île Notre-Dame, le pavillon de l'Éthiopie, conçu par l'architecte Jacques Benoit-Barnet d'Addis Abeba, se présentait comme une structure pavillonnaire temporaire d'esprit moderne régionaliste, aux formes simples et stylisées de sources vernaculaires (fig. 3.78)²⁰¹. Pourvu de nombreuses sculptures ornementales, il s'inspirait des traditions du pays. De couleur pourpre et dorée, le pavillon de deux étages, aménagé sur plan circulaire de 66 pieds de diamètre et s'élevant sur 100 pieds, présentait au rez-de-chaussée un podium cylindrique, surmonté d'une toiture conique, concave, parabolique et effilée, rappelant par ses formes et ses couleurs vives les parasols rituels des prêtres d'Aksoum, ancienne capitale du royaume du même nom (I^{er} au X^e siècle après J.-C.) (fig. 3.79)²⁰².

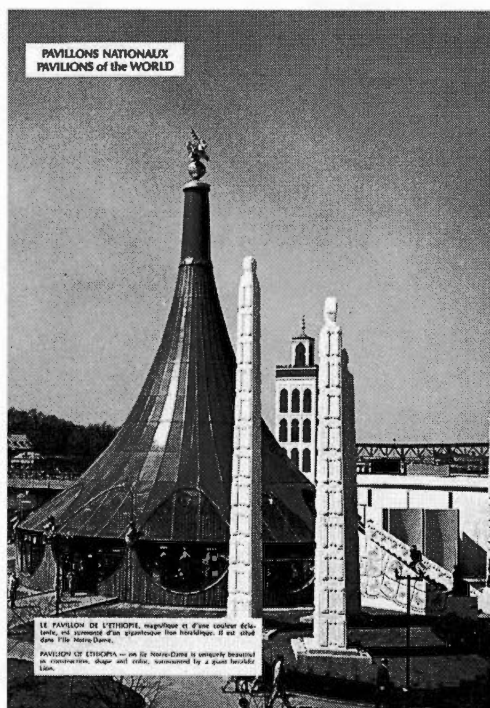


Figure 3.78 : Vue extérieure sur le pavillon de l'Éthiopie, Expo'67, par Jacques Benoit-Barnet
Album Souvenir, 2ième édition, p. 16.

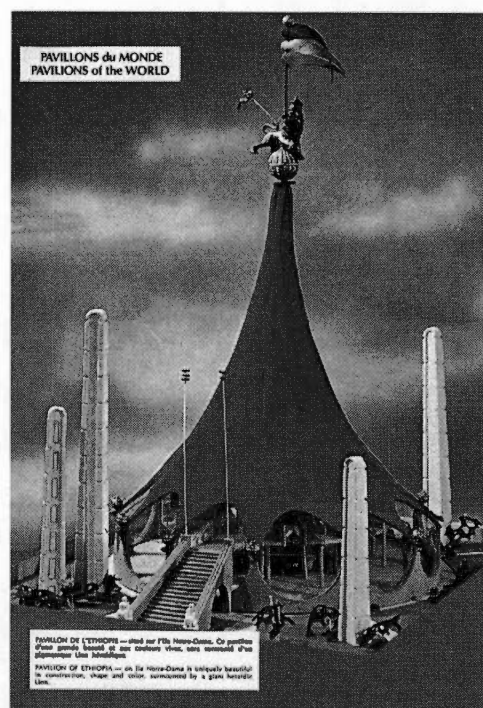


Figure 3.80 : Vue d'ensemble sur la maquette du pavillon de l'Éthiopie
Album Souvenir, 1ère édition, p. 16.



Figure 3.79 : Parasols rituels des prêtres d'Aksoum représentant le ciel
Black travels.com [<http://www.blacktravels.com/Ethiopia.html>].

Le pavillon était flanqué de quatre stèles blanches reproduisant les obélisques sculptés ornant les palais mortuaires d'ère préchrétienne de Marib, Yémen, ancienne capitale de la reine de Saba, l'ancêtre des empereurs de l'Éthiopie (fig. 3.80)²⁰³. Se dressant comme un phare, le pavillon de l'Éthiopie se distinguait des autres pavillons par son immense tente de toile rouge. Elle était chapeautée d'un cap métallique conique surmonté d'une sphère et d'un lion héraldique rotatif. Ce « Lion de Juda » pivotant, en laiton sculpté et doré, arborait une bannière verte, jaune et rouge aux couleurs de l'Éthiopie, identifiant ce pays d'Afrique du Nord orientale en symbolisant la majesté d'un empire ayant traversé l'histoire²⁰⁴.

Recouverte d'un parement vertical de bambou, la base cylindrique du pavillon était perforée d'un ruban continu d'ouvertures semi-circulaires pourvues de baies vitrées verticales au-dessus desquelles des marquises inclinées semi-ovales en matière plastique transparente étaient découpées dans la toile de la tente²⁰⁵. À la jonction du tambour et du toit, à dix pieds du sol, 12 têtes de lion sculptées en laiton doré, régulièrement espacées, fixaient solidement la tente à la base, servant de gargouilles les jours de pluie²⁰⁶.

Le pavillon était préfabriqué en Éthiopie, livré par bateau et assemblé sur le site par un entrepreneur local²⁰⁷. Reposant sur des semelles évasées en béton, la structure démontable consistait en une charpente d'acier boulonnée composée de poteaux tubulaires et de poutres en H. La construction de la tente nécessitait environ 750 verges de matériel. Son parement coloré de vinyle en deux couches, avec renfort intermédiaire en fibre de verre, était supporté par des câbles de térylène fixés à la charpente²⁰⁸. Les murs extérieurs comprenaient une charpente double à claire-voie en épinette, avec parements extérieurs et intérieurs en tubes de bambou de deux pouces de diamètre. Pourvues de cadres de pin, les fenêtres fixes étaient de verre clair et les portes d'entrée recouvertes de peintures éthiopiennes. Le plancher du rez-de-chaussée était en dalles de béton teint, celui de la mezzanine en planches de pin sur charpente d'acier. Couvrant une superficie de 4500 pieds carrés, le pavillon comportait des systèmes mécaniques, électriques et de protection contre l'incendie typiquement nord-américains²⁰⁹.

On pénétrait à l'intérieur depuis un escalier monumental en béton conduisant directement à la mezzanine (fig. 3.81). Pourvu de deux socles cubiques supportant des statues assises et identifiant le nom du pays en anglais et en français, cet « escalier des lions » présentait des murs latéraux triangulaires recouverts de motifs, les murets supérieurs étant flanqués d'un ruban continu de lions peints dont chacun portait le nom et l'emblème d'une des 13 provinces de l'empire²¹⁰. Au sommet de l'escalier, on retrouvait une réplique de l'église Saint-George de Lalibela, sculptée dans la pierre au XII^e siècle après J.-C., et dont le toit cruciforme s'élevait jusqu'à la galerie²¹¹.



Figure 3.81 : Vue rapprochée sur le pavillon de l'Éthiopie, Expo '67
General Report, expo 67, Tome I, p. 297.

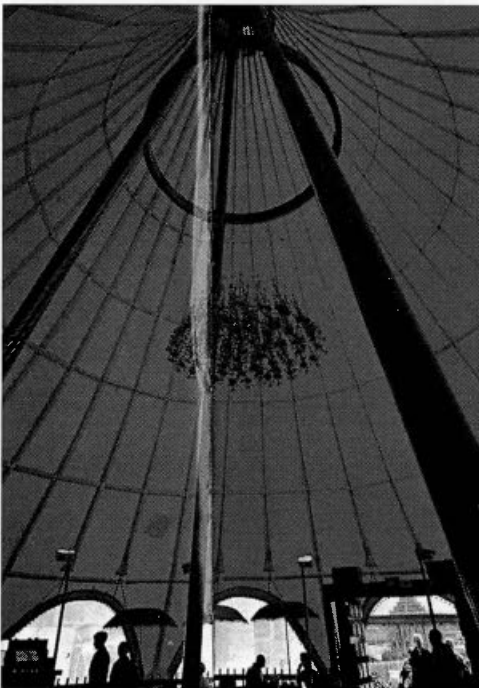


Figure 3.82 : Vue intérieure du restaurant du pavillon
 de l'Éthiopie
 Fulford, p. 18-19.

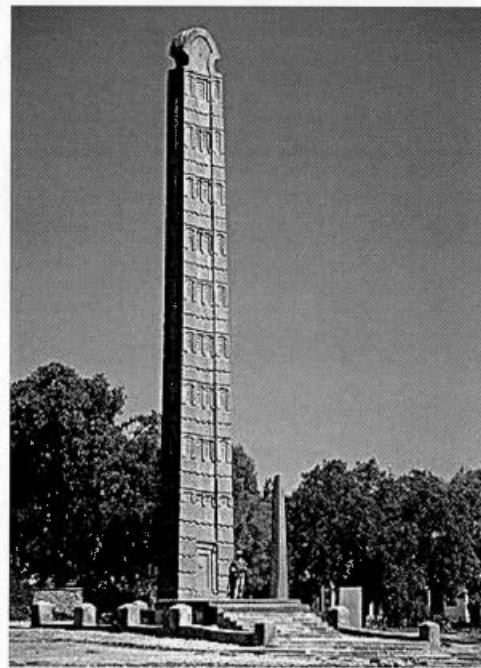


Figure 3.83 : Obélisques d'Aksoum, Éthiopie,
 IV^e siècle après J.-C.
Sacred sites of Ethiopia [http://www.sacredsites.com/africa/ethiopia/sacred_sites_ethiopia.html].

Le pavillon était animé par 12 guides et hôtesses vêtus de costumes des diverses provinces. La mezzanine abritait un café-bar libre-service de 55 places pour la dégustation du thé et du café éthiopiens²¹². Assis à des tables individuelles, sous d'authentiques parapluies multicolores d'Aksoum, les visiteurs pouvaient boire dans des tasses spécialement fabriquées pour Expo'67 par des artisans éthiopiens (fig. 3.82). Sur les murs et au plafond, on pouvait admirer des fresques décorant la paroi intérieure de la tente évoquant l'histoire et les légendes éthiopiennes depuis la reine de Saba à la bataille d'Adoua. Au centre, était suspendu un mobile composé d'encensoirs et d'autres objets décoratifs qui suivaient les mouvements du « Lion de Juda » pivotant lentement sur lui-même²¹³.

Les visiteurs descendaient ensuite au rez-de-chaussée qui abritait un secteur d'expositions et la salle de cinéma « Reine de Saba » de 40 places, où était projeté un film de 26 minutes intitulé « L'Homme en Éthiopie »²¹⁴. Incluant des objets préhistoriques datant de 500 000 ans, objets anciens de l'empire, épées, boucliers, capes religieuses et militaires du XII^e siècle, objets d'art et d'artisanat, bijoux et bijoux modernes de la couronne, les exhibits présentés illustraient l'histoire et la culture du pays.

On y retrouvait la reproduction intégrale de l'église aksoumite Saint-Georges, abritant un reliquaire contenant des trésors artistiques et historiques tels que bijoux et couronnes impériaux, manuscrits anciens, plus de 900 croix en argent²¹⁵.

Dans une salle du trône impérial reconstituée, des illustrations expliquaient l'administration moderne du pays et le rôle d'Hailé Sélassié (1892-1975), roi négus depuis 1928, puis empereur d'Éthiopie de 1930 à 1974. Ce roi des rois descendant directement du roi Salomon et de la reine de Saba, était en visite officielle à Expo'67 le 2 mai 1967, lors de la Journée de l'Éthiopie, accompagné de son petit chien chihuahua de compagnie²¹⁶.

Les exhibits du pavillon incluaient de plus des animaux et des oiseaux natifs d'Éthiopie, des reproductions de peintures rupestres, des portraits des principaux empereurs. Une fosse aux lions périphérique permettait d'observer des spécimens vivants. On pouvait enfin observer le travail d'artistes et d'artisans, écouter de la musique nationale, des chansons et des poèmes amhariques traduits en français et en anglais²¹⁷. Les visiteurs quittaient ensuite le pavillon par des sorties latérales au niveau du sol.

Dans l'architecture et la décoration du pavillon, on retrouvait plusieurs caractéristiques de mélanges ancien et moderne. L'emploi de stèles décoratives évoquait d'anciens rites répandus dans toute la région depuis les royaumes d'Égypte à ceux de Saba et d'Éthiopie. On retrouvait le même genre de stèles de pierre sculptées à Aksoum, constituant des objets patrimoniaux et traditionnels éthiopiens importants (fig. 3.83). Évoquant les parapluies multicolores des prêtres

d'Aksoum symbolisant le ciel chrétien, le concept, la forme et les couleurs vives de la toiture contribuaient à métisser davantage le pavillon en associant ses formes géométriques modernes à des objets traditionnels éthiopiens d'origine médiévale.

Les nombreuses répliques et objets historiques exposés postérieurs à Jésus-Christ contribuaient à cette deuxième couche de métissage de période paléochrétienne et médiévale. Enfin, l'emploi de matériaux et de techniques modernes typiquement nord-américains associés à des concepts régionalistes vernaculaires et à une riche ornementation peinte et sculptée typiquement éthiopienne constituaient une troisième couche de métissage de période contemporaine. La superposition de ces assemblages métisses de composantes hétérogènes distinctes constituait un autre exemple de palimpseste stylistique présenté dans l'architecture de certains pavillons d'Expo'67.

Situé sur la Place des Ingénieurs et faisant face à un canal de l'île Notre-Dame, le pavillon de l'île Maurice, conçu par les architectes Boullé, Lagesse, Schaub & Partners, de même que J. F. Duvernét & F. A. Dawson de Montréal, s'avérait une structure pavillonnaire moderne régionaliste temporaire, d'esprit vernaculaire et mauricien. Exotique et primitive, elle s'inspirait de l'architecture contemporaine des cirques et des foires, représentant pour six mois à Montréal la population d'une petite île volcanique perdue de l'océan Indien, au large de Madagascar (fig. 3.84).

Abritant une seule grande salle d'exposition, le pavillon comportait à l'extérieur un étroit espace couvert, périphérique et annulaire. Bioclimatique et protégé, il isolait du soleil et de la pluie les murs extérieurs du rez-de-chaussée disposés en retrait. Aménagé sur un plan octogonal de 61 pieds de diamètre, ce pavillon-tente d'un étage, en forme de chapeau, présentait un toit conique pointu et à deux pentes, disposé sur plan circulaire, s'élevant faiblement au premier quart de la hauteur, puis abruptement jusqu'à 55 pieds (fig. 3.85)²¹⁸.

Translucide, la toile blanche de la toiture était en nylon enduit de vinyle. Une colonnade périphérique en poteaux de bois plantés obliquement supportait la section externe du toit qui surplombait les murs extérieurs. Disposés sur plan octogonal, ceux-ci étaient structurés de montants de bois recouverts de contreplaqué sur les deux faces²¹⁹.

La structure du pavillon consistait en un mât central d'acier et une poutre de rive annulaire polygonale supportée par la colonnade extérieure et dissimulée sous un large fascia de toiture. Ces membrures rigides étaient complémentées par un réseau de câbles tendus en acier galvanisé, rayonnant et cascading en trois pentes successives, depuis le faite du toit au câble circulaire de l'arête intermédiaire, à la bordure externe du toit, puis au terrain périphérique environnant, pénétrant dans le sol jusqu'à des bornes d'ancrage en béton enfouies dans le sol au niveau des fondations (fig. 3.86)²²⁰.

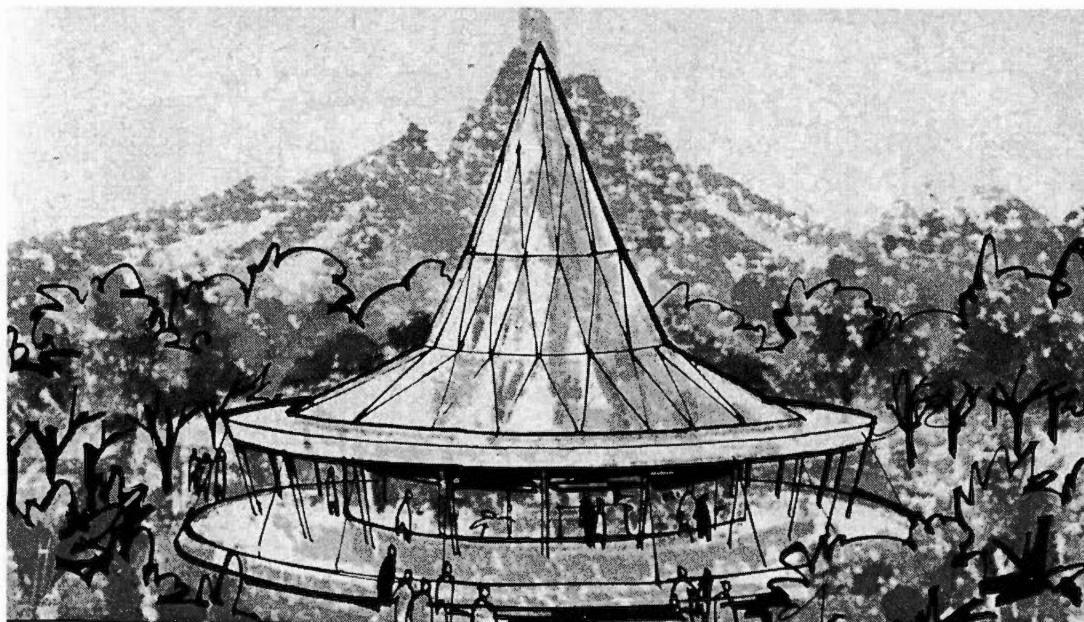


Figure 3.84 : Perspective à vol d'oiseau du pavillon de l'île Maurice (Mauritius), Expo'67, par Boullé, Lagesse, Schaub & Partners
Expo 67, guide officiel, p. 117.



Figure 3.85 : Vue extérieure sur l'entrée du pavillon de l'île Maurice
 Kalin, p. 205.

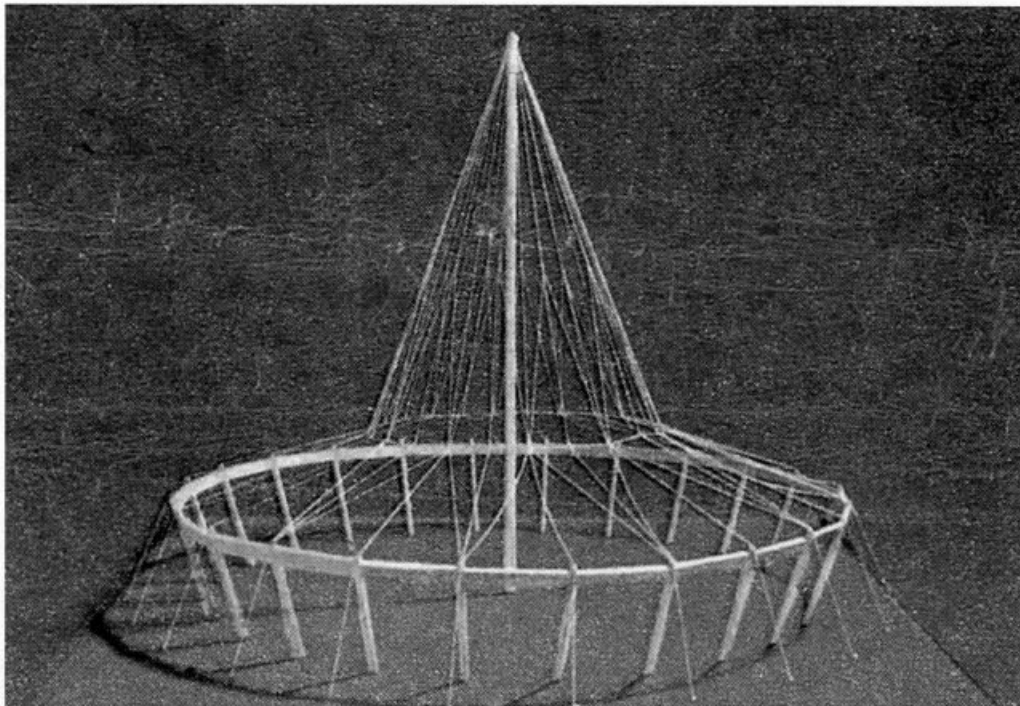


Figure 3.86 : Vue sur une maquette structurale du pavillon de l'île Maurice
L'Album de l'Expo, La Presse (Montréal), 15 avril 1967, p. 12.



Figure 3.87 : Vue intérieure du pavillon de l'île Maurice
expo 67, montréal, canada, p. 206.

Devant la porte d'entrée, un petit porche ombragé accueillait les visiteurs. Fixée latéralement à deux poteaux de la colonnade, une marquise en bois sur plan carré projetait horizontalement vers l'extérieur sous l'enseigne MAURITIUS du pavillon, protégeant efficacement les visiteurs du soleil et de la pluie. À l'intérieur au-dessus de la porte, une sculpture de quinze pieds représentait le thème de Prométhée, associé à celui de Terre de Hommes²²¹. Au centre de la salle, une maquette cartographique en relief de l'île était disposée au cœur d'un présentoir cylindrique pourvu de textes explicatifs qui rayonnaient en périphérie (fig. 3.87)²²². Au-dessus, un assemblage kaléidoscopique de photographies et de diapositives illustrait les beautés de l'île et les métiers exercés par sa population. Totalisant près de un million d'habitants, elle était caractérisée par une grande diversité raciale depuis les afflux successifs des Portugais, des Hollandais, des Français, des Anglais, des Africains, des Indiens et des Chinois²²³. Constituant une lutte épique pour conquérir le sol vierge, l'histoire de l'île était elle aussi illustrée, depuis le début de la colonisation jusqu'en 1967, alors que l'île était encore un protectorat britannique.

Dans une vitrine, des lithographies, des manuscrits et de se documents divers retraçaient les occupations successives de l'île depuis les Portugais (XVI^e siècle) aux Hollandais (1598-1710), suivis des Français (1715-1810) et des Anglais (1810-1968)²²⁴. Le secteur industriel de l'exposition mettait en évidence la culture de la canne à sucre, industrie dominante de la future république devenue indépendante en 1968, de même que la production de thé et de tabac²²⁵. D'autres exhibits étaient consacrés à l'industrie touristique, présentant les richesses naturelles de l'île depuis la flore et la faune jusqu'aux plages, lagons, récifs de corail et fonds marins. L'exposition était animée par des hôtesses mauriciennes qui entretenaient les visiteurs.

Dérivé de la varangue à colonnade, une version locale de la véranda indienne, l'espace extérieur périphérique mitoyen du pavillon s'inspirait directement de l'architecture domestique traditionnelle mauricienne²²⁶. De même, son toit pointu, son porche et sa marquise constituaient d'autres caractéristiques d'un régionalisme tropical, fournissant des indices sur l'architecture vernaculaire de l'île Maurice.

L'ordonnancement systématique de ces diverses composantes révélait de la part des concepteurs un souci d'expression culturelle identitaire dans une composition architecturale économique, simple et moderne adaptée aux valeurs internationales de rationalité et d'efficacité. Il en résultait un métissage apparaissant dans une architecture constituée de composantes hétérogènes aux caractéristiques tropicales et mauriciennes, nord-américaines et internationales, tour à tour identifiables dans les formes, les accessoires, les matériaux et les techniques de construction du pavillon.

Depuis cette première analyse, d'autres couches de métissage plus ancien pouvaient aussi être identifiées. Des éléments vernaculaires de l'architecture domestique traditionnelle post-coloniale mauricienne tels que le toit à versants aigus, la varangue surélevée du sol, le porche, la marquise et la balustrade, constituaient des éléments de métissage ancien qui la caractérisaient, tout en répondant parfaitement à l'environnement tropical. Depuis une intégration lente et graduelle d'apports étrangers européens, asiatiques et africains, l'architecture domestique traditionnelle de l'île se distinguait par une adaptation et une transformation des modèles importés, générant une architecture vernaculaire, d'esprit colonial et créole, parfaitement adaptée aux milieux physique et climatique mauricien²²⁷.

La recherche d'une protection plus appropriée contre les rayons du soleil, la chaleur, les averses tropicales et les vents dominants générait l'utilisation de composantes semi-indépendantes telles que la varangue en ossature de bois courant autour du corps de logis et constituant un espace toujours frais isolant les murs extérieurs de la pluie et du soleil²²⁸. Trois types de varangue étaient développés, soit celles à balustrade, à colonnade et vitrée. Elles étaient habituellement surélevées du sol, permettant la ventilation, l'évacuation de l'eau et la protection contre les insectes. Plus récemment, la varangue devenait le symbole de l'architecture domestique traditionnelle mauricienne, représentant sous les tropiques l'équivalent de la cheminée en pays froid²²⁹.

D'autres accessoires tels que la galerie, le porche, l'auvent et la marquise étaient aussi intégrés au vocabulaire architectural. De plus, les pentes abruptes de toits étaient favorisées, permettant l'écoulement plus rapide des eaux de pluie. Ainsi, depuis la nécessité d'adapter une architecture coloniale étrangère originant de trois continents aux conditions climatiques particulières de l'île, l'architecture mauricienne traditionnelle faisait l'objet d'un métissage ancien en couches multiples qui n'apparaissait pas en tant que tel dans le pavillon.

Visant à intégrer les éléments de l'architecture traditionnelle et vernaculaire mauricienne, l'architecture moderne régionaliste utilisée sur l'île dans les années soixante et après s'avérait visuellement plaisante, s'intégrant harmonieusement à l'environnement. Les huttes, les maisons et les bâtiments de terre, de chaume, de pierre, de bois et de tôle étaient graduellement remplacés par des structures modernes, la plupart du temps en béton, de conception formelle et spatiale contemporaine, aux formes et aux espaces modernistes, démontrant une ouverture d'esprit mauricienne sur le reste du monde²³⁰.

Avec l'analyse détaillée de ces deux pavillons d'Expo'67 associés au continent africain et l'identification de la présence de diverses couches de métissage historique et contemporain dans leur architecture moderne régionaliste, la vérification du deuxième sous-critère de preuve a été effectuée, contribuant à prouver la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

L'analyse du troisième sous-critère de preuve traite du métissage transculturel relatif au monde arabe retrouvé dans l'architecture moderne régionaliste de pavillons d'Expo'67 tels que les pavillons des pays arabes (Algérie, Égypte et Koweït), de la Tunisie et du Maroc. Implantés au cœur de l'île Notre-Dame, près de l'entrée sud de la passerelle du Cosmos, les pavillons des pays arabes, conçus par l'architecte Cardwell Ross Anderson, consistaient en un complexe de deux pavillons d'architecture similaire regroupés sur un site paysager et pavé, largement gazonné à l'ouest (fig. 3.88)²³¹. Comportant plusieurs caractéristiques architecturales communes et quelques-unes distinctives, il comprenait le pavillon de l'Algérie, incluant un bâtiment d'exposition et un restaurant-annexe de 40 places avec café-terrasse, de même que le pavillon de la République arabe unie (Égypte) et du Koweït, occupé aux deux tiers par l'exposition égyptienne (fig. 3.89)²³².

Entourés la plupart du temps de terrasses, de sculptures et de plate-bandes d'arbustes, ces deux bâtiments d'un étage, sur plan en T et à toit plat, mesuraient environ 120 x 100 x 16 pieds de haut²³³. Ils présentaient des assemblages simples et modernes de volumes parallélépipédiques similaires, constituant des images miroirs l'un de l'autre. Leur caractère régionaliste unifié était rendu par une ornementation limitée des façades consistant en motifs modernisés, typiques et répétitifs d'arcades traditionnelles de style mauresque²³⁴. Utilisant un vocabulaire architectonique métisse à la fois moderne et simplifié, islamique et traditionnel, ces pavillons jumeaux déployaient en façade des caractéristiques vernaculaires communes, appropriées pour tous les pays du monde arabe réunifié par l'Islam.

Les façades blanches comportaient des modules répétitifs juxtaposés les uns aux autres, surmontés d'une moulure horizontale continue, d'un parapet et d'un solin de toit plat. Les arcades étaient constituées d'arcs ogivaux outrepassés découpés dans un mur plat rectangulaire à pilastres droits, pourvu de moulures en relief en U inversé pour chacun des modules. À l'ouest, au nord et au sud, les façades principales comportaient trois modules arqués de part et d'autre d'un vaste portail rectangulaire central, la plupart du temps aveugle, présentant en élévation une grande affiche photographique représentative de chaque pays (fig. 3.90 et 3.91).

Le pavillon du Koweït présentait des arcades aveugles à fond ocre se détachant des murs blancs périphériques et soulignées par des bandes noires en U inversé²³⁵. Dans le cas du pavillon de l'Égypte, les mêmes arcades aveugles de couleur bleu ciel se détachaient des murs blancs moulurés au nord et au sud, constituant une composition uniforme plus sobre, classique et retenue²³⁶. Quant au pavillon indépendant de l'Algérie, il était recouvert d'un parement extérieur blanc, uniforme et rugueux en contreplaqué avec arcades de couleur ocre²³⁷. En plus de ces façades types, on retrouvait dans les sections est des pavillons de l'Algérie et de l'Égypte, des adjonctions rectangulaires supplémentaires aux corps de bâtiments principaux, constituant



Figure 3.88 : Vue à vol d'oiseau sur les pavillons des pays arabes, Expo'67, par C. R. Anderson
Album Souvenir, 2ième édition, p. 21.

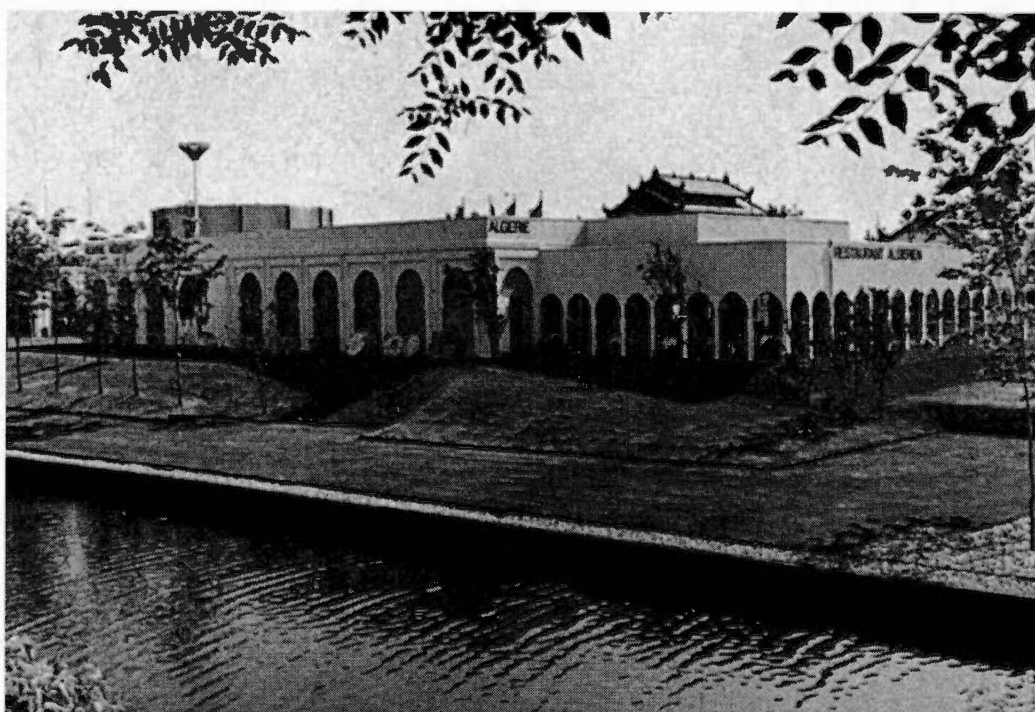


Figure 3.89 : Vue oblique extérieure sur le pavillon de l'Algérie et son restaurant en annexe
Terre des Hommes, guide officiel 1969, p. 105.

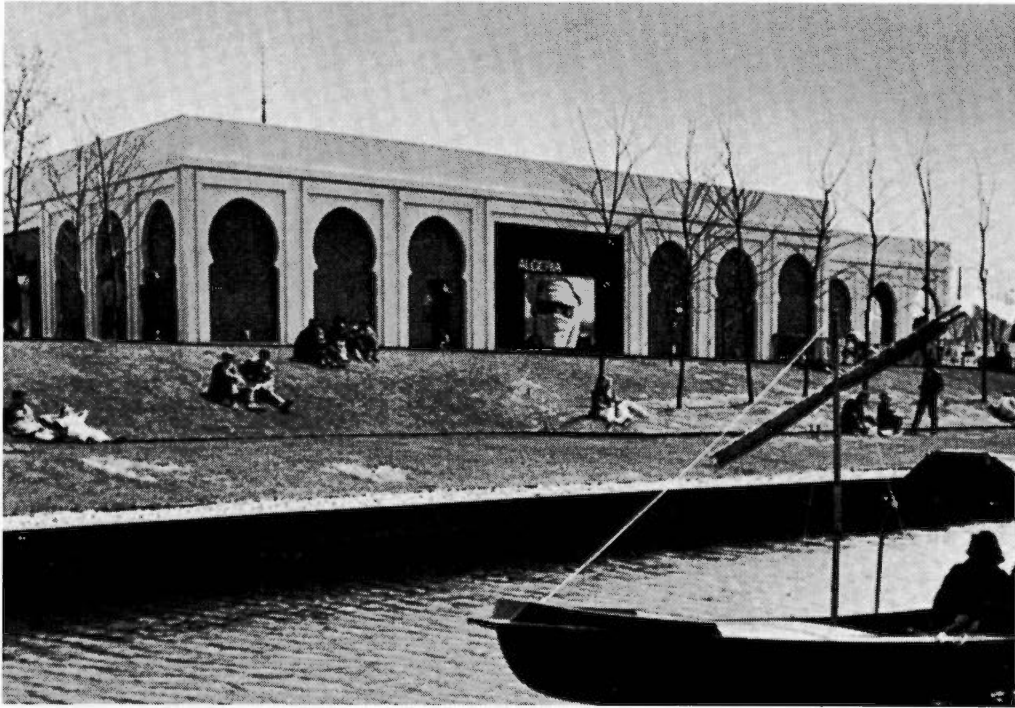


Figure 3.90 : Façade principale du pavillon de l'Algérie, à l'est
expo 67, montréal, canada, p. 82.



Figure 3.91 : Façade principale du pavillon du Koweït, à l'est
expo 67, montréal, canada, p. 202.

un plan en « T » et présentant des sections murales parfois blanches et lisses, découpées en arcades, sinon articulées en accordéon, colorées en orange, blanc ou bleu (fig. 3.92 et 3.93)²³⁸.

Reposant sur des fondations de béton, ces pavillons étaient supportés par une structure de bois en contreplaqué avec armature d'acier. Pourvus de portes en aluminium, les murs extérieurs aveugles étaient construits en panneaux de contreplaqué avec finition de peinture rugueuse. Les toits plats étaient recouverts d'une membrane imperméable multicouche, de goudron et de gravier. Les finis intérieurs incluaient des planchers en marbre, carreaux de céramique ou vinyle amiante, des murs en panneaux de contreplaqué peint, des plafonds en carreaux de fibre de bois²³⁹. Utilisant des systèmes mécaniques, électriques et de protection contre l'incendie typiquement nord-américains, ces pavillons s'avéraient de construction à la fois élégante et économique.

À l'intérieur, les pays présentaient leur culture et leurs ressources nationales au moyen d'œuvres d'art, d'objets de musée et de photographies. Dans le pavillon de l'Algérie, on trouvait une grande hall central encadré de multiples arcades où étaient illustrés au moyen de films et de diapositives projetés sur 12 écrans les fouilles archéologiques et les progrès agricoles, technologiques et industriels du pays²⁴⁰. Le bois et l'acier des murs étaient recouverts d'une élégante décoration d'inspiration mauresque caractéristique du Maghreb, le dallage de céramique à fond bleu et de marbre rouge veiné rehaussant la décoration intérieure²⁴¹. On présentait de plus de nombreux exhibits sur la longue histoire du pays depuis les périodes égyptienne et gréco-romaine aux périodes musulmane et moderne. Le développement du tourisme et de l'agriculture, l'exploitation des richesses naturelles telles que pétrole, gaz naturel, phosphates et minéraux étaient aussi présentés en photographies, de même que divers produits exportés tels que tapis, tapisseries et objets de cuivre²⁴². D'élégantes hôtesse en costume traditionnel provincial recevaient les visiteurs au son de la musique nationale.

Environné de répliques de fameuses statues pharaoniques thébaines, le pavillon de la République arabe unie présentait au moyen de maquettes, de films et de photographies une exposition sur l'Égypte pharaonique incluant des pièces du trésor de Toutankhamon et des techniques anciennes d'irrigation de la vallée du Nil²⁴³. D'autres exhibits montraient l'évolution du pays depuis les périodes romaine et chrétienne aux périodes islamique et moderne. On y présentait les progrès sociaux du pays en matière d'habitation et d'éducation, les attraits du tourisme et les produits d'artisanat. Des projets et des réalisations telles que l'approfondissement du canal de Suez, le barrage d'Assouan, la grande aciérie d'Helwan et l'ouverture de 703 nouvelles usines de 1952 à 1964 étaient présentés, illustrant les développements technologiques, industriels et scientifiques récents de l'Égypte²⁴⁴. Un secteur du pavillon était consacré aux médias électroniques, un autre à l'université El-Azhar, Le Caire, fondée en 969 après J.-C., s'avérant la plus vieille du monde²⁴⁵.



Figure 3.92 : Découpage des murs extérieurs du pavillon de l'Algérie
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 142.



Figure 3.93 : Découpage des murs extérieurs du pavillon de la République arabe unie (Égypte)
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 143.

Quant au pavillon du Koweït, il présentait une technologie pétrolière de pointe avec des maquettes et des photographies, constituant le thème de l'exposition. Faisant preuve de dynamisme et de respect pour les traditions islamiques, le Koweït voulait offrir aux visiteurs divers exhibits sur ses industries pétrolières, chimiques et hydroélectriques, de même que celles du travail manuel du bois, du marbre et de la bijouterie²⁴⁶. On retrouvait de plus une maquette d'usine de désalinisation. Un accent particulier était mis sur les transports, les programmes sociaux, la médecine et l'éducation. En raison de la situation politique tendue au Moyen-Orient, le pavillon du Koweït était fermé le 29 mai 1967 pour toute la durée de l'exposition²⁴⁷.

Dans l'ensemble, l'architecture de ces pavillons faisait l'objet de métissages ancien et moderne. D'une part, les motifs traditionnels en arcade et les plans en « T » utilisés pour représenter ces divers pays arabes indiquaient un transfert culturel islamique de période médiévale. D'autre part, l'emploi de matériaux et de techniques modernes nord-américains constituait une autre forme de métissage contemporain entre le Moyen-Orient et l'Occident. Les deux réunis constituaient un palimpseste de composantes hétérogènes telles que formes, motifs, matériaux et techniques de construction.

Les arcs outrepassés des pavillons et leurs encadrements rectangulaires étaient inspirés des arcades de la grande mosquée de Tlemcen (Tilimsen ou « Ville des Printemps ») en Algérie, fondée en 1082 par Yussuf ibn Tachfin (1060-1106) et transformée par son successeur Ali ibn Tachfin (1106-1143). Ils s'avéraient les deux premiers souverains de la dynastie berbère des Almoravides (1056-1147)²⁴⁸. Dans la salle de prière de cette mosquée, la nef en enfilade élargie présentait une succession d'élégants arcs identiques bichromes en fer à cheval, conférant une impression de profondeur et d'ampleur à cette salle autrement très sobre. Depuis lors, ce motif de mosquées almoravides du XII^e siècle restait fort apprécié dans toute l'architecture maghrébine traditionnelle et vernaculaire, souvent reproduite par la suite (fig. 3.94 et 3.95)²⁴⁹.

Depuis la construction de la grande mosquée de Cordoue, en Espagne, 785-786 après J.-C., principal sanctuaire de la culture islamique occidentale, le concept d'emphase en largeur et de décoration de l'allée centrale conduisant au *mirhab*, niche murale indiquant aux fidèles la direction pour prier, était clairement établi²⁵⁰, consacrant ainsi le type de mosquée en « T » qui s'imposait comme modèle pour toute l'Andalousie et le Maghreb (fig. 3.96)²⁵¹. Par la même occasion, l'orientation des mosquées vers La Mecque devenait obligatoire dans tout le monde almoravide et islamique. Le *mirhab* de la grande mosquée de Tlemcen, située près de la frontière marocaine, s'inspirait donc de celui de celle de Cordoue. Il suivait le même motif avec des arcs centraux en fer à cheval, un cadre *alfiz* rectangulaire pourvu d'une moulure décorative de finition et une arcade suggérée par l'emploi de fausses arches, bien que le stuc seulement fut employé pour la décoration intérieure²⁵².

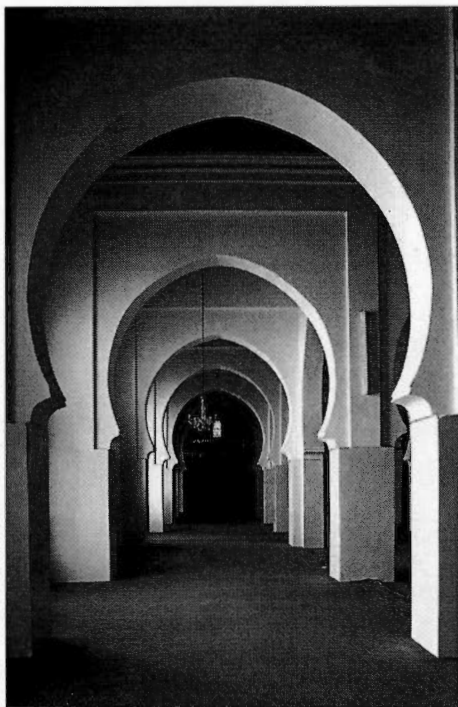


Figure 3.94 : Nef en enfilade de la salle de prières, grande mosquée de Tlemcen, Algérie, après 1082 après J.-C. Hattstein et Delius, p. 255.



Figure 3.95 : Nef typique de mosquée maghrébine. Mosquée Kutûbiya, 1158 après J.-C., Marrakech, Maroc Mozzati, p. 197.



Figure 3.96 : Agrandissement de la nef de la grande mosquée de Cordoue, Andalousie, Espagne, 962-966 après J.-C. Hattstein et Delius, p. 223.

Faisant face au chenal Le Moyne à l'ouest, le pavillon du Maroc, conçu par l'architecte Mourad Ben Barek de Rabat, était séparé des autres pavillons arabes par un canal traversant longitudinalement l'île Notre-Dame. Il consistait en un complexe pavillonnaire de deux bâtiments, soit un pavillon d'un étage, à toit plat, sur plan carré de 73,5 x 18,5 pieds de haut, d'architecture moderne régionaliste, et un minaret de six étages sur plan carré de 13,5 x 65 pieds de haut, de style traditionaliste, historiciste vernaculaire (fig. 3.97)²⁵³.

Pourvue de marquises d'entrée quasi triangulaires sur les façades est et ouest, la structure principale de volumétrie parallélépipédique était complémentée de deux petites ailes basses de service et d'administration, sur plan carré, de 19 pieds de côté, partiellement encastrées dans les façades nord et sud, disposées en diagonale du plan principal²⁵⁴. Il en résultait une forme générale de pavillon étoilé à huit pointes, rappelant la molette d'un éperon de cavalier maure²⁵⁵. Les murs extérieurs blancs en accordéon présentaient des panneaux verticaux et concaves séparés par d'étroites rainures verticales bleues en retrait.

Reposant sur une fondation de béton, le pavillon comportait une charpente en contreplaqué avec armature d'acier, des murs extérieurs en panneaux de contreplaqué avec finition peinte rugueuse, une toiture membranée à quatre plis de goudron et gravier, des portes et fenêtres en verre et aluminium. Les finis intérieurs incluaient des planchers en parquet, des murs et des plafonds en panneaux de gypse²⁵⁶. Comme tous ces matériaux de construction, les systèmes d'ingénierie mécanique, électrique et de protection contre l'incendie étaient typiquement nord-américains.

L'architecture intérieure du pavillon était d'esprit vernaculaire, incluant des arcades décoratives mauresques typiques, une ornementation de plafond en bois sculpté et en plâtre, des planchers en partie couverts de mosaïques²⁵⁷. Au cœur du pavillon, se trouvait une rotonde surmontée d'une coupole. Déployant artefacts, films, photographies et dioramas, l'exposition comportait deux sections traitant de l'histoire du Maroc jusqu'à son indépendance en 1956 et du Maroc moderne après cette date²⁵⁸. Sous la coupole étaient exposés deux dioramas montrant la ville de Tinerhir, grosse bourgade du Sud, et Meknès, ville raffinée du Nord²⁵⁹.

Dans les galeries environnantes, des photos de statues et de costumes illustraient le passé du pays. Des exhibits présentaient des reliques et des objets anciens depuis la préhistoire jusqu'à la conquête islamique, une partie importante étant consacrée à la période romaine²⁶⁰. Dans la deuxième section, d'autres exhibits présentaient le Maroc moderne avec ses industries minière et pétrolière, les villes portuaires d'Agadir et de Casablanca, ses paysages spectaculaires depuis les montagnes de l'Atlas et le désert saharien aux plages de l'Atlantique et aux villes côtières méditerranéennes. Animé par des hôtes, le pavillon était de plus pourvu d'un restaurant séparé, d'une cafétéria et d'une terrasse²⁶¹.

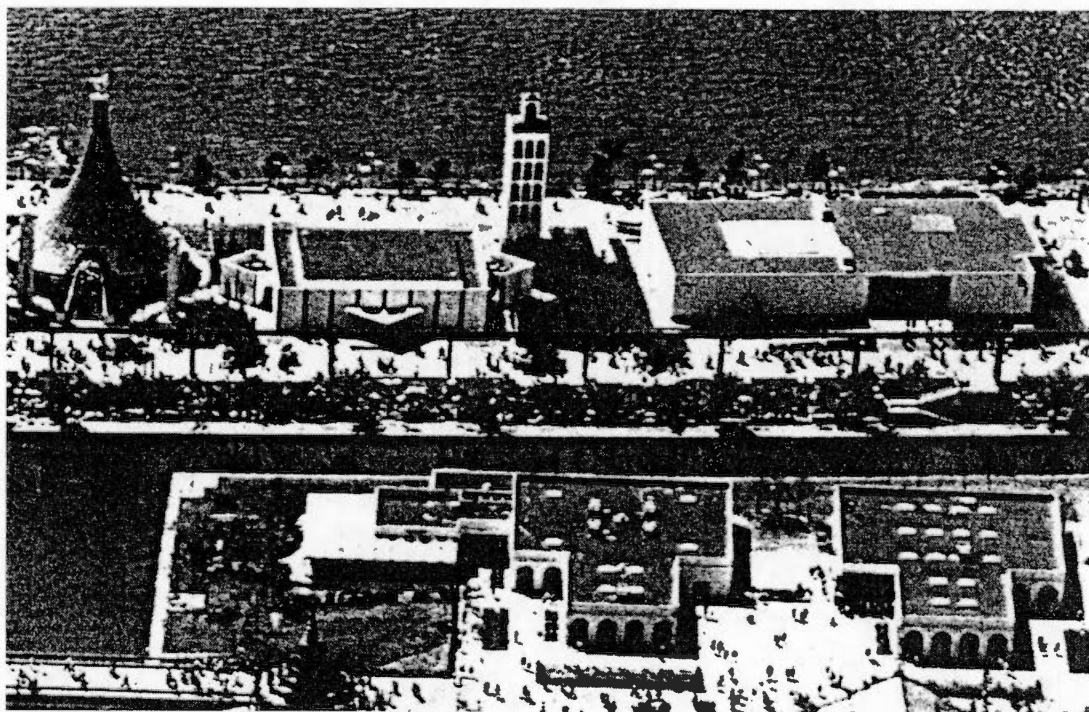


Figure 3.97 : Vue aérienne sur le pavillon du Maroc (au centre) et son contexte, Expo'67
Missi, no. 312, vol. 7/1967, juillet 1967, p. 254.



Figure 3.98 : Vue extérieure sur le pavillon du Maroc et son minaret, par Mourad Ben Barek
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 140.

Implanté sur le coin nord-ouest et faisant face au fleuve, le pavillon était accompagné d'un petit minaret blanc et vert rappelant l'Islam²⁶². Son fût s'élevait sur cinq étages, comportant sur chacune de ses quatre façades une arcade triple avec arcs ogivaux ou polylobés, en alternance d'un étage à l'autre (fig. 3.98). Le sixième étage consistait en un toit-terrasse avec appentis en retrait pourvu d'une seule arche en fer à cheval sur chaque face, surmonté d'une flèche à trois boules. Les parapets des deux toits superposés étaient découpés de mâchicoulis décoratifs.

La plupart du temps élancés, cylindriques et surmontés de dômes bulbeux, les minarets constituaient des éléments architecturaux distinctifs des mosquées islamiques. Ils consistaient originalement en une ou plusieurs petites tours carrées placées aux coins des mosquées, dont les formes étaient partiellement inspirées de l'architecture religieuse des nations conquises. L'ajout de minarets aux mosquées était tout d'abord inspiré des édifices religieux des autres religions, en particulier des clochers d'églises syriennes²⁶³. Ils étaient traditionnellement utilisés pour fins d'embellissement et de fonctionnalité, en particulier pour l'*adhan*, appel à la prière effectué par le muezzin²⁶⁴.

Symbolisant l'Islam, ils étaient la plupart du temps hauts et ornés, aussi effilés et élégants que possible (fig. 3.99). Le rez-de-chaussée était toujours carré, le fût variant en géométrie et la galerie supérieure en ornementation. Les minarets comportaient trois parties typiques, soit une base souterraine, un fût conique, cylindrique, carré ou polygonal et une galerie ornée supérieure avec appentis en retrait utilisé par le muezzin²⁶⁵. Durant les temps modernes, le minaret jouait un rôle de plus en plus traditionnel et décoratif, l'*adhan* étant désormais effectué par haut-parleurs depuis le rez-de-chaussée²⁶⁶.

Utilisées en Égypte au VII^e siècle après J.-C., les structures les plus anciennes s'apparentant aux minarets consistaient en quatre tours basses disposées aux quatre coins de la mosquée d'Amr, Égypte, 673 après J.-C.²⁶⁷. En 703 après J.-C., quatre minarets étaient construits aux quatre coins de la mosquée du Prophète à Médine²⁶⁸. Quatre-vingts ans après la mort de Mahomet (c. 570-632 après J.-C.), apparaissaient les premiers minarets à Kairouan et à Damas. Comportant alors quatre minarets de coin sur plans carrés, l'architecture de la grande mosquée de Damas, construite en 705-715 après J.-C., était inspirée des églises de la ville. De concept similaire, les minarets sur plan carré des grandes mosquées de Kairouan, Tunisie, fin du IX^e siècle, et de Tunis, reconstruite en 856-863 après J.-C., comportaient des appentis superposés (fig. 3.100)²⁶⁹. Les tours basses et carrées disposées aux quatre coins des mosquées demeuraient en usage en Syrie jusqu'au XIII^e siècle²⁷⁰.

En Espagne, des minarets simples sur plan carré étaient édifiés pour les grandes mosquées de Cordoue, 785-988, et de Séville, 1172-1198²⁷¹. Cette typologie demeurait en usage dans le Maghreb et au Maroc jusque dans les temps modernes. Ainsi, le minaret le plus

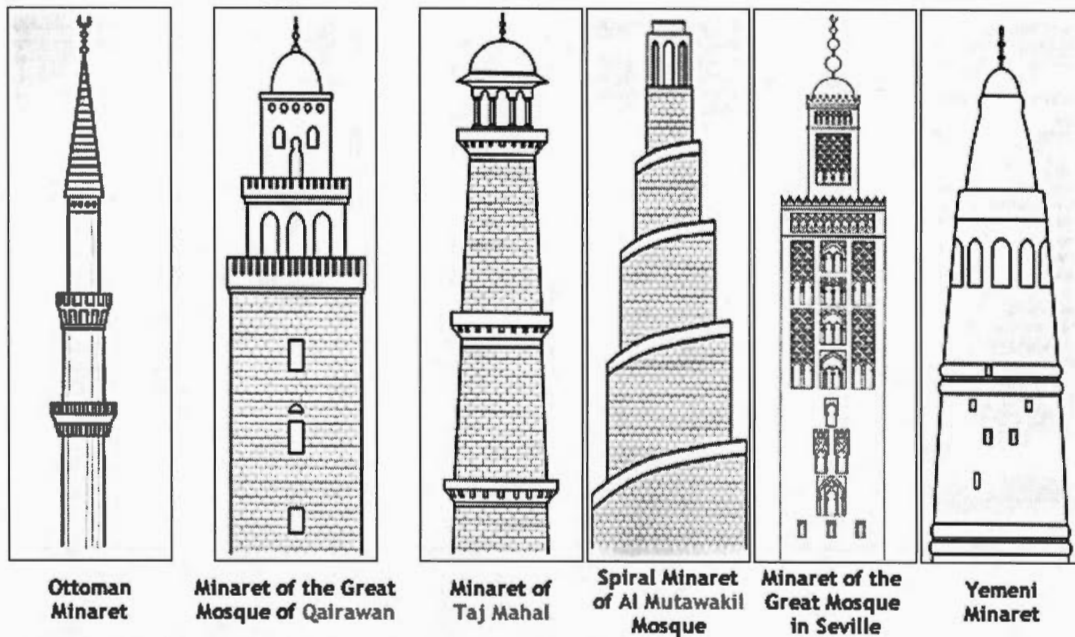


Figure 3.99 : Profils typiques de minarets islamiques traditionnels

Minaret types. Islamic Architecture. [<http://www.islamicarchitecture.org/architecture/minaret-types.html>].

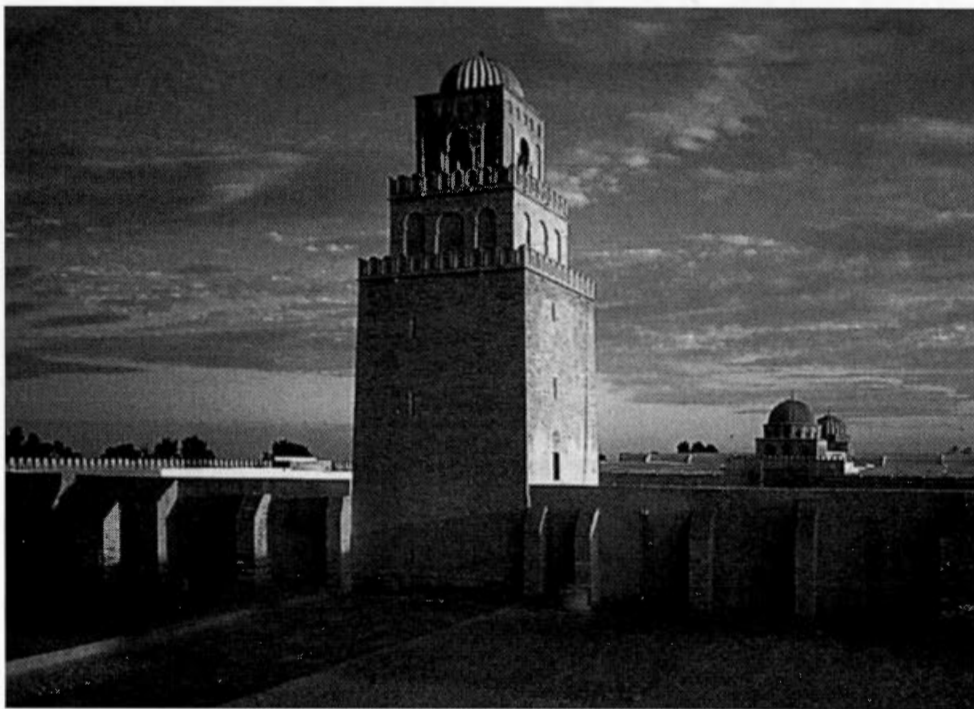


Figure 3.100 : Minaret de la grande mosquée de Kairouan, Tunisie, fin du IX^e siècle après J.-C. Hattstein et Delius, p. 132.

élevé du monde, mesurant 630 pieds de haut, était érigé à Casablanca en 1989 pour la mosquée du roi Hassan II du Maroc (né en 1929). De plan carré, son design ressemblait étroitement à celui du minaret de la grande mosquée Kutubya de Marrakech, 1158 après J.-C., comportant un fût de cinq étages surmonté d'un appentis²⁷². Une typologie similaire était utilisée pour le minaret du pavillon du Maroc à Expo'67 (fig. 3.101 et 3.102).

Durant la période médiévale, le concept, la forme et la typologie du minaret faisaient l'objet d'un métissage à travers le monde arabe. Depuis l'Arabie, l'Égypte et la Syrie jusqu'à la Tunisie, l'Espagne et le Maroc, le minaret simple sur plan carré devenait éventuellement un motif architectural traditionnel typiquement marocain. De nombreuses variantes de ce modèle étaient élaborées dans les différentes villes du pays, conduisant éventuellement au design du minaret du pavillon du Maroc d'Expo'67.

Se superposant à cette première couche de métissage, une deuxième couche de période moderne apparaissait en surface du minaret dans l'emploi des matériaux et des techniques utilisés pour sa construction nord-américaine à Montréal, en faisant un autre spécimen d'architecture traditionnelle métisse d'Expo'67.

Pour ce qui est du pavillon proprement dit, l'usage d'une coupole montée sur rotonde, d'arcades et de mosaïques, révélait l'importante influence de la civilisation romaine, contribuant à métisser le concept de ces espaces cherchant à exprimer la culture traditionnelle et vernaculaire marocaine. Identifiable dans les matériaux et les techniques de construction nord-américains utilisés, une deuxième couche moderne de métissage se superposait à la première, constituant un autre exemple de palimpseste stylistique présent à Expo'67.

Situé immédiatement au nord, le pavillon de la Tunisie, conçu par les architectes T. Haddad & J. Mariney de Tunis, abritait un hall d'exposition et un restaurant de 100 places²⁷³. Il présentait à l'extérieur une architecture moderne, simple et dépouillée, avec détails de portes et fenêtres régionalistes et traditionalistes suggérant une provenance nord-africaine. Uniformément recouvert de stuc blanc, il consistait en un vaste parallélépipède allongé flottant au ras du sol. Pourvu de deux petites enseignes de coin identifiant le nom du pays en français et en anglais en lettres majuscules, il s'avérait d'inspiration miesienne et néoclassique, de par la simplicité et la pureté de sa volumétrie, la réserve de son ornementation, le dépouillement et la blancheur de ses façades (fig. 3.103).

Mesurant 129 x 81 x 17 pieds de haut, ce pavillon d'un étage à toit plat était pourvu d'une plate-forme d'accès à l'entrée, légèrement surélevée du sol, accessible à partir d'un escalier monumental frontal de six marches, de même que d'une rampe latérale²⁷⁴. D'inspiration corbusianiste, cette dernière était asymétriquement disposée le long de la façade principale, faisant face au mail piétonnier courant le long du canal à l'est (fig. 3.104).

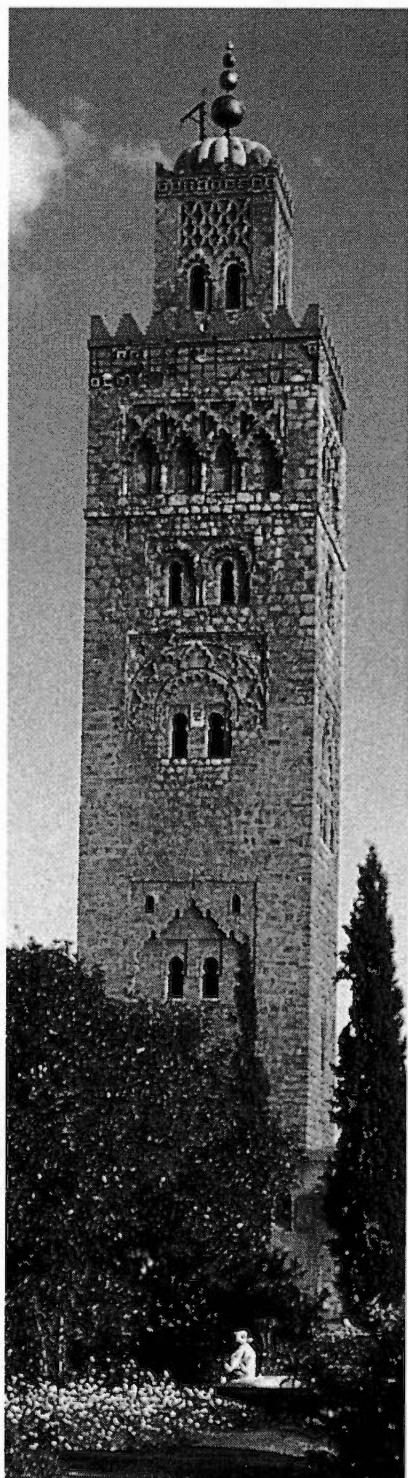


Figure 3.101 : Minaret de la grande mosquée Kutûbiya, Marrakech, Maroc, 1158 après J.-C. Hattstein et Delius, p. 262.

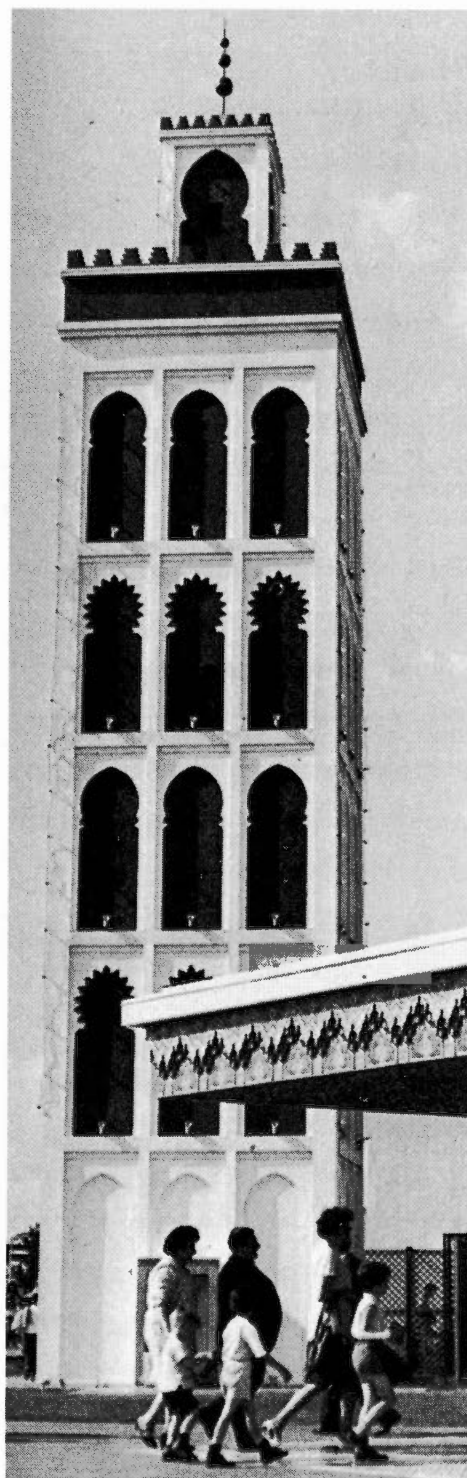


Figure 3.102 : Vue extérieure du minaret du pavillon du Maroc, Expo'67
General Report, expo 67, Tome I, p. 337.

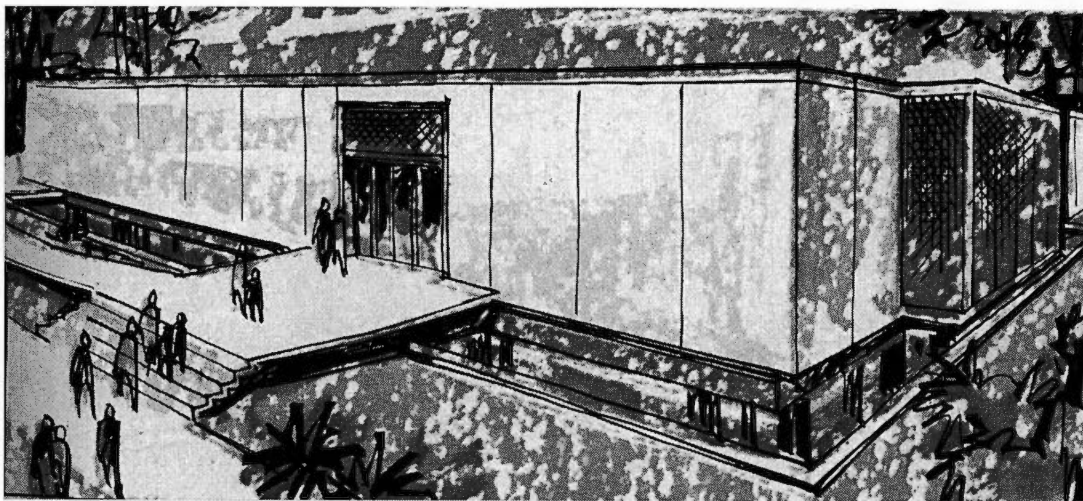


Figure 3.103 : Perspective extérieure du pavillon de la Tunisie, Expo'67
Expo 67, guide officiel, p. 143.



Figure 3.104 : Vue oblique sur la façade du pavillon de la Tunisie, par T. Haddad & J. Mariney
expo 67, montréal, canada, p. 263.

Entouré d'une pelouse avec plate-bandes et arbustes méditerranéens, le pavillon était pourvu en périmètre d'une douve linéaire, étroite et continue, animée de petits jets d'eau verticaux espacés régulièrement, contribuant à rafraîchir l'intérieur du pavillon à travers une mince bande fenestrée horizontale recouverte d'un lattis de bois croisé et ajouré, courant sur le périmètre et à la base des murs extérieurs²⁷⁵. Ceinturant la base de l'immeuble dont les murs réfléchissaient la lumière et la chaleur solaires, une fine céramique de Nabeul offrait un large et lumineux revêtement de carreaux de faïence bleus et blancs²⁷⁶. Au centre de la façade nord, une grande loge de volumétrie parallélépipédique projetait en saillie, surplombant la douve jusqu'à la toiture. S'inspirant de l'architecture arabe traditionnelle, elle était recouverte d'un moucharabieh en grillage de bois permettant aux occupants du restaurant de voir à l'extérieur sans être vus (fig. 3.105).

À l'entrée du pavillon, un portail monumental rectangulaire occupait toute la hauteur de la façade, où deux grands vantaux coulissants, massifs et ouvragés de cèdre solide, ornés de rubans aux motifs rectangulaires, aux surfaces ajourées et dentelées d'esprit arabe, demeuraient entrouverts durant les heures de visite²⁷⁷. Pourvue de deux panneaux latéraux et d'un tympan rectangulaire en retraits successifs, une niche interne de format réduit donnait accès à l'intérieur. Les planchers étaient recouverts d'un dallage de marbre rose d'inspiration carthaginoise. Depuis un spacieux vestibule, on accédait à un hall central décoré d'une fontaine latérale entourée d'écrans (fig. 3.106)²⁷⁸.

Du côté sud, un passage périmétrique donnait accès à une salle carrée entourée d'un haut muret à quatre côtés. Il était pourvu d'une colonnade de marbre blanc d'inspiration romaine, surmontée d'une arcade en demi-cintres outrepassés rappelant les anciens palais arabes. Au centre, le plancher était orné d'une mosaïque antique d'Orphée de 9 x 12 pieds, retrouvée dans une villa romaine du II^e siècle après J.-C.²⁷⁹. Elle consistait en une figure centrale encadrée, entourée de plusieurs médaillons représentant diverses scènes mythologiques. Elle était éclairée naturellement par un dôme de plastique concave et translucide sur plan carré de 24 pieds de côté dominant un plafond suspendu continu d'esprit moderniste (fig. 3.107)²⁸⁰.

Reconstituant l'atmosphère des souks tunisiens, une série de passages voûtés en arcades entourait cet atrium central. Des colonnades multicolores encadraient de petits ateliers d'artisanat ouverts où des artisans tunisiens au travail tissaient des tapis, moulaient des poteries, embossaient des plats de cuivre et construisaient des cages d'oiseaux²⁸¹. Des bijoutiers y travaillaient dans la pure tradition berbère. Ailleurs, on trouvait parmi les exhibits un Bacchus sculpté provenant du musée national tunisien de même qu'une superbe collection de corans²⁸². Le thème de cette exposition reflétait l'artisanat, le tourisme, l'agriculture et les industries de ce pays en développement.

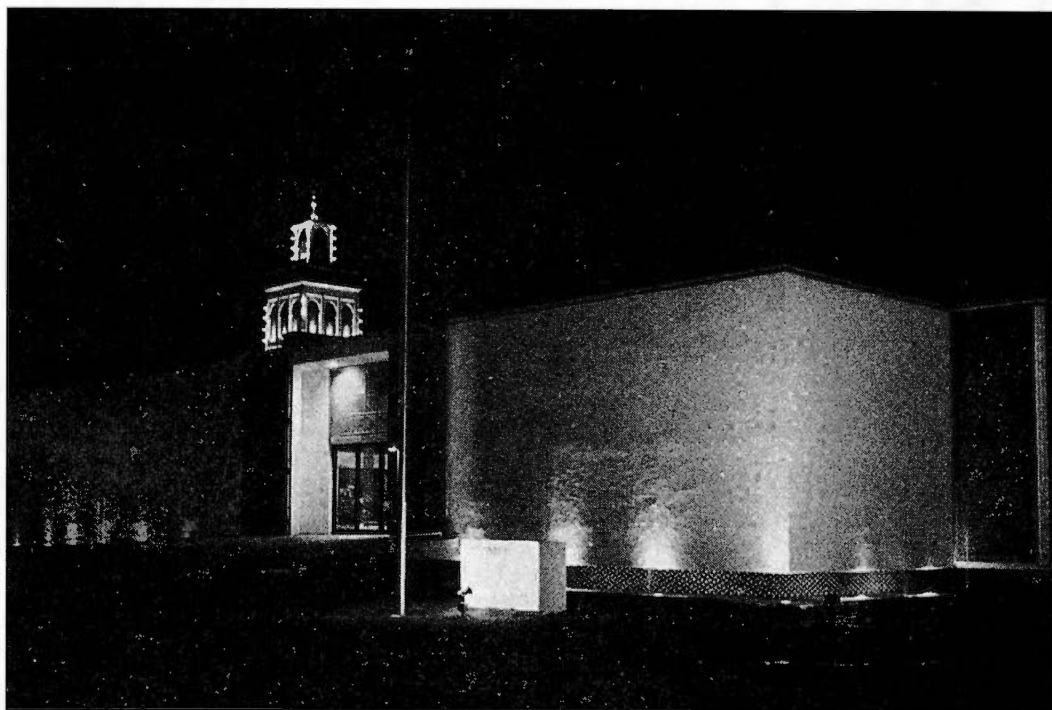


Figure 3.105 : Vue nocturne du pavillon de la Tunisie illuminé
Kalin, p. 230.

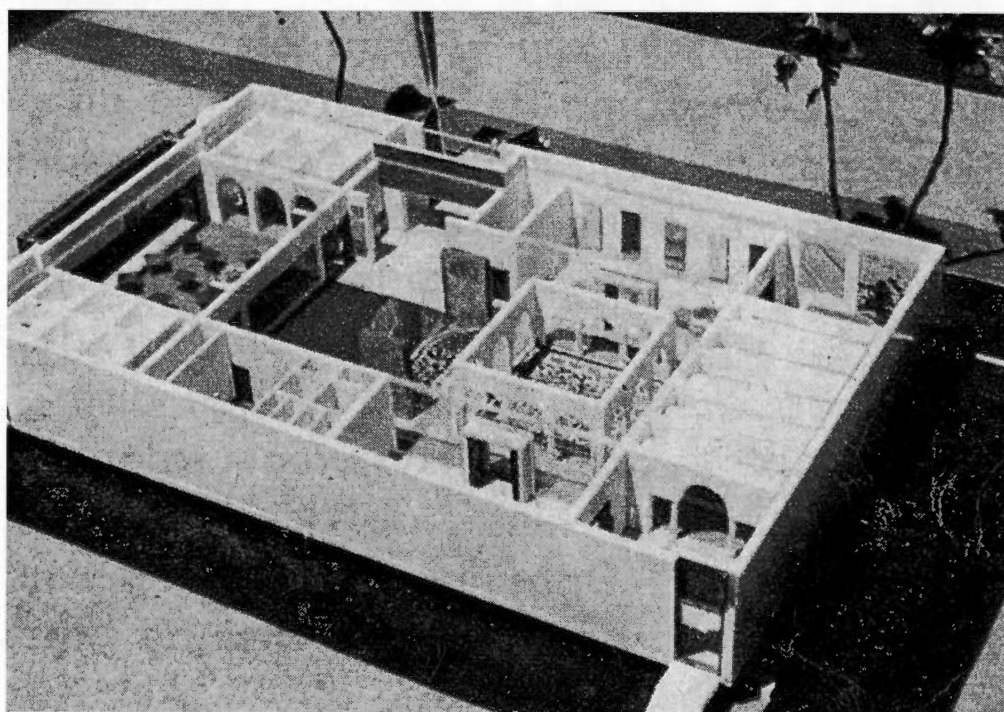


Figure 3.106 : Vue d'ensemble sur la maquette ouverte du pavillon de la Tunisie, présentant les espaces intérieurs
L'Album de l'Expo, La Presse (Montréal), 15 avril 1967, p. 13.

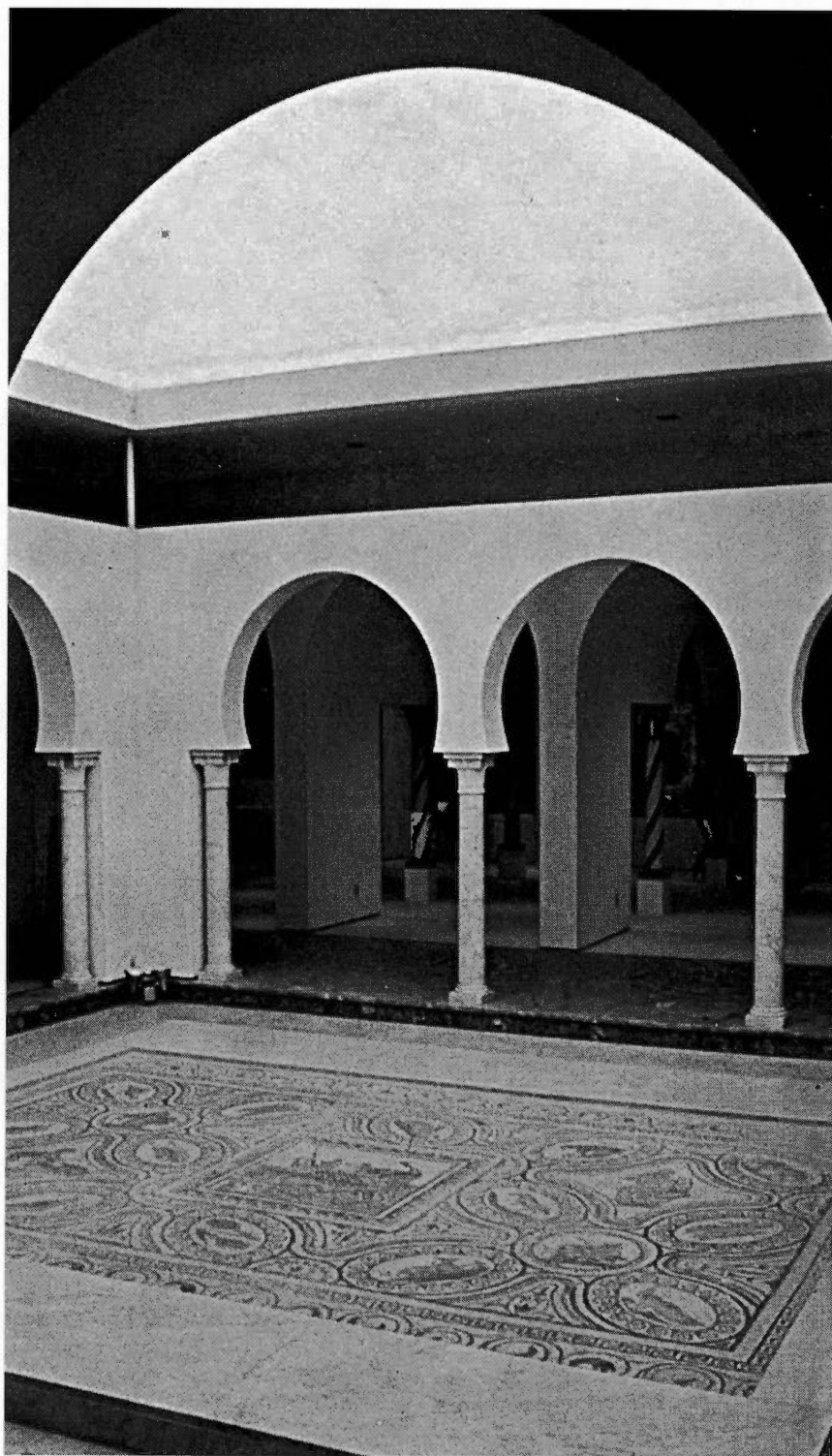


Figure 3.107 : Vue intérieure sur l'atrium central du pavillon de la Tunisie expo 67, montréal, canada, p. 264.

Reposant sur des fondations de béton pourvues de pieux et de semelles évasées, la structure du pavillon consistait en une charpente d'acier avec dalles de béton préfabriquées²⁸³. Les murs extérieurs consistaient en montants de bois, lattis métallique et revêtement de stuc, la toiture en une membrane à quatre plis goudronnés recouverte de gravier et pourvue d'un grand lanterneau en fibre de verre, les fenêtres et les entrées en pin, vitrage simple et glace polie. Les finis intérieurs incluaient des revêtements de marbre tunisien sur dalles de béton, des murs de stuc sur lattes métalliques et montants de bois, des plafonds de stuc sur lattes métalliques²⁸⁴. Les systèmes mécanique, électrique et de protection contre l'incendie utilisés étaient typiquement nord-américains.

Dans ce pavillon d'esprit à la fois moderniste et international, régionaliste et vernaculaire, on retrouvait diverses couches de métissage se superposant dans le temps selon un assemblage d'éléments architecturaux hétérogènes rassemblés dans une même composition architectonique harmonieuse. Ainsi, les planchers de marbre rose étaient d'inspiration carthaginoise, les colonnades et la mosaïque de plancher de source romaine, les arcs outrepassés, moucharabieh, lattis et motifs en bois sculpté de la fenestration et du portail monumental, d'esprit arabe. De plus, la volumétrie simplifiée du pavillon, ses surfaces extérieures blanches, lisses et uniformes, sa plate-forme d'accès pourvue d'un escalier et d'une rampe, ses plafonds dégagés avec projecteurs et diffuseurs d'air encastrés, ses matériaux de finition et ses techniques de construction, s'avéraient tous d'esprit et de période modernes. Enfin, les matériaux utilisés étaient d'origine nord-américaine sinon tunisienne, constituant un métissage contemporain supplémentaire apparaissant clairement en surface et donnant au pavillon son caractère de modernité et de régionalité vernaculaire.

Avec l'analyse détaillée des pavillons des Pays arabes (Algérie, République arabe unie et Koweït), du Maroc et de la Tunisie et l'identification de couches sous-jacentes de métissage historique sinon contemporain dans l'architecture moderne et régionaliste de ces quatre pavillons d'Expo'67 représentant divers pays du monde arabe, la vérification du troisième sous-critère de preuve est effectuée, contribuant à prouver la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

Le quatrième sous-critère de preuve consiste à identifier les cas de métissage relatifs aux Antilles retrouvés dans la conception de pavillons d'architecture moderne régionaliste présentés à Expo'67, tels que celui de la Guyane et Barbade et celui de Trinidad & Tobago et Grenade. Situé au cœur de l'île Notre-Dame, le pavillon de la Guyane et Barbade, conçu par George F. Eber de Montréal, présentait une architecture moderne régionaliste de caractère tropical²⁸⁵. Pour des raisons d'économie, il était partagé par deux ex-colonies britanniques des Antilles et d'Amérique centrale ayant acquis leur indépendance en 1966²⁸⁶. Pour ces deux

pays exotiques de langue anglaise, aux climats semblables mais de géographies différentes, l'architecte développait une expression architecturale vernaculaire commune, s'inspirant des villages de huttes de l'architecture africaine primitive, transplantée en Amérique centrale durant la période coloniale et réinterprétée pour Expo'67 dans un esprit moderniste.

S'étendant sur une aire irrégulière de 54 x 100 pieds et s'élevant jusqu'à 32 pieds, ce pavillon d'un étage avec sous-sol partiel consistait en un ensemble regroupé de cinq cases modulaires adjacentes, sur plan hexagonal, légèrement surélevées du sol au moyen de courts pilotis, recouvertes de corail de la Barbade et de bois exotique de la Guyane, surmontées de toits en bardeaux de bois avec lanterneaux pointus au centre (fig. 3.108)²⁸⁷.

Disposées symétriquement sur plan en U, quatre petites cases identiques étaient complémentées par une plus grande, encastrée à l'arrière et pourvue d'annexes latérales basses. Dominant tout le complexe avec une grande toiture surélevée surmontée d'un grand lanterneau hexagonal, cette dernière abritait un atrium communautaire avec bassin et jardin couverts, complété par un bar-salon et une terrasse extérieure communs de 185 places²⁸⁸.

Reposant sur une fondation de béton, la structure du pavillon consistait en une charpente en poteaux et poutres d'acier, des solives de bois supportant les planchers et les toitures. Les murs extérieurs consistaient en montants de bois recouverts de contreplaqué. Les toits en pente étaient recouverts de bardeaux de cèdre avec arêtes en fibre de verre, les toits plats des annexes, d'une membrane à quatre plis goudronnée, recouverte de gravier. Les portes d'entrée vitrées étaient encadrées d'aluminium anodisé noir et le verre fixe des fenêtres de cadres de bois (fig. 3.109)²⁸⁹. À l'intérieur, on trouvait des planchers d'érable ou de chêne dans les secteurs d'exposition, sinon du tapis dans le bar-salon. Les murs et les plafonds étaient en panneaux de gypse peint, sinon en planches à rainure et languette, avec fibre de verre translucide aux arêtes de toitures²⁹⁰. Le pavillon était équipé de systèmes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie typiquement nord-américains.

Les expositions respectives de la Guyane et de la Barbade étaient aménagées symétriquement dans deux petites cases adjacentes identifiées clairement à l'entrée, les exhibits communs étant regroupés dans les deux autres cases latérales tels que l'arrière-plan colonial, le mélange racial et le libre échange. Les exhibits retraçaient la croissance des deux nations depuis les périodes esclavagiste et coloniale jusqu'aux jours récents de l'indépendance²⁹¹.

Les exhibits de la Guyane retraçaient l'histoire des nations fondatrices depuis les Amérindiens arawaks et caraïbes, aux colons hollandais et anglais, esclaves noirs venus d'Afrique, immigrants portugais, indiens et chinois. On y présentait les forêts et l'agriculture, les ressources naturelles telles que la bauxite, le fer, l'or et le diamant, les industries locales

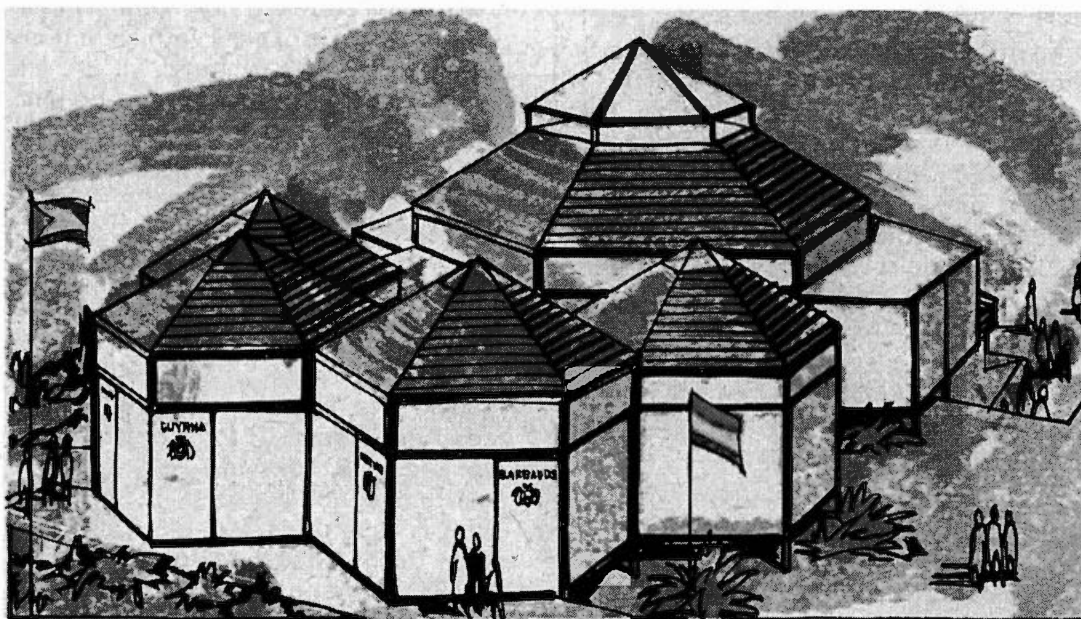


Figure 3.108 : Perspective à vol d'oiseau du pavillon de la Guyane et Barbade, Expo'67
Expo 67, guide officiel, p. 130.



Figure 3.109 : Vue extérieure sur l'entrée du pavillon de la Guyane et Barbade, par George F. Eber
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 122.

telles que le riz, le sucre et les crevettes²⁹². Les exhibits de la Barbade présentaient quant à eux l'histoire des plantations et des industries de la canne à sucre, les industries contemporaines telles que l'agriculture, le rhum et le tourisme, les loisirs tels que le criquet et le calypso. On retrouvait dans le pavillon des toucans multicolores, des plantes exotiques, des musiciens ambulants et des policiers en costume traditionnel²⁹³.

Dans ce pavillon moderne régionaliste d'esprit tropical et vernaculaire, on retrouvait les indices d'un ancien transfert culturel depuis l'Afrique primitive à l'Amérique coloniale esclavagiste (1625-1838)²⁹⁴. Exprimant clairement une organisation domestique, familiale ou communautaire, le même concept traditionnel de cases juxtaposées aux toits pointus était toujours présent en Afrique, identifiable depuis les villages Dogon du Soudan aux cases Zoulou sud-africaines (fig. 3.110)²⁹⁵.

En Afrique occidentale et centrale, les silos à grains de Côte d'Ivoire présentaient des volumes similaires, les habitations des peuplades Fali du Cameroun et Mousgoum du Tchad, des cases individuelles regroupées en complexe familial (fig. 3.111)²⁹⁶.

Ainsi, depuis leur continent d'origine, les esclaves noirs déportés transplantaient dans les Antilles une tradition architecturale primitive qu'ils adaptaient à leur nouvel environnement et mode de vie. Résultant en la transformation d'un archétype original, ce transfert culturel était à nouveau réinterprété par l'architecte du pavillon. Le vocabulaire architectural qu'il utilisait contribuait à métisser davantage le design du bâtiment avec des formes et des volumes géométriques modernes, des matériaux et des techniques contemporains nord-américains associés à un concept d'architecture primitive d'origine africaine.

Implanté dans un très bel emplacement dégagé au cœur de l'île Notre-Dame, le pavillon de Trinidad & Tobago et Grenade, conçu par F. A. Dawson de Montréal, s'avérait un autre pavillon d'Expo'67 de caractère moderne et régionaliste²⁹⁷. De conception simple et fonctionnelle, il était plein d'entrain et de couleurs, en faisant un des meilleurs pavillons représentatifs des régions tropicales²⁹⁸. Très accessible, il était situé au carrefour des stations de minirail « Thème » et Expo-Express « île Notre-Dame ». Très visible, il faisait face à un canal longitudinal à l'ouest et à une petite lagune carrée au nord (fig. 3.112)²⁹⁹.

Mesurant 80 x 90 pieds x 28 pieds de haut, le pavillon de deux étages incluait un secteur d'exposition et une aire de repos et de dégustation au rez-de-chaussée, un grand auditorium fermé de plus de 250 places à l'étage, avec une scène saillante pouvant accommoder de 60 à 80 artistes³⁰⁰. Alors que son architecture moderne alliait dynamisme et formalisme géométrique, son aménagement et sa décoration d'esprit vernaculaire visaient à mettre en valeur le caractère hybride et multiculturel de ces trois îles les plus méridionales des Antilles. Constituant quatre



Figure 3.110 : Village Dogon, Plateau de Bandiagara, Soudan
Rudofsky, *Architecture without architects*, p. 41.

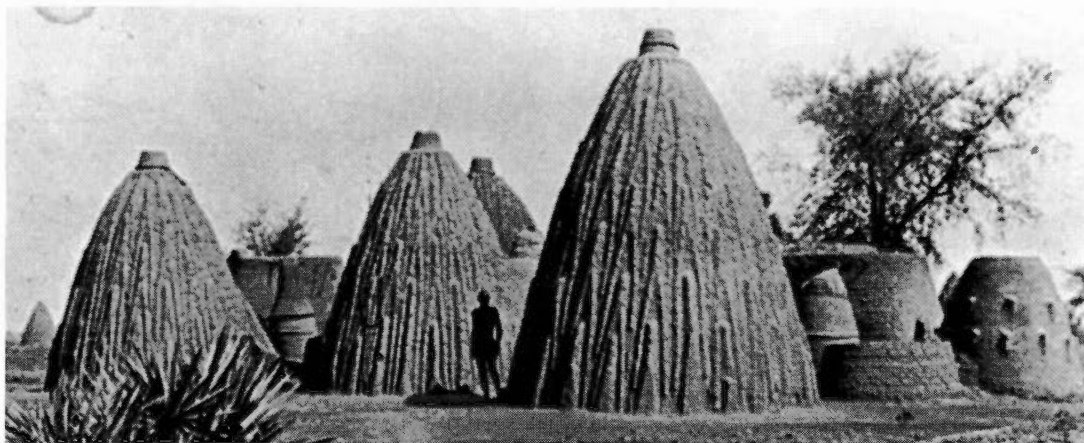


Figure 3.111 : Cases regroupées d'un complexe familial Mousgoum, Tchad
Guidoni, *Architecture primitive*, p. 135.

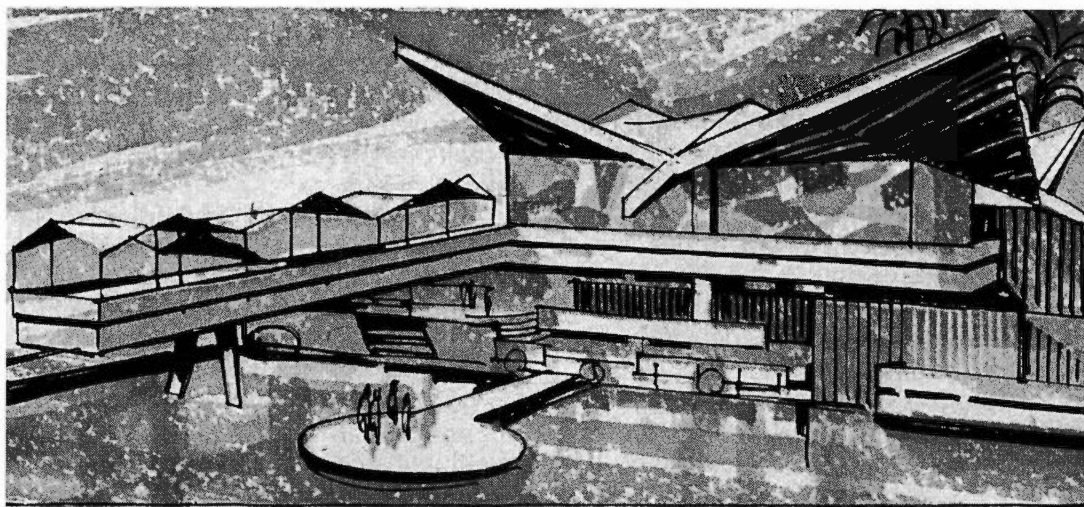


Figure 3.112 : Perspective extérieure du pavillon de Trinidad & Tobago et Grenade, Expo'67
Expo 67, guide officiel, p. 124.

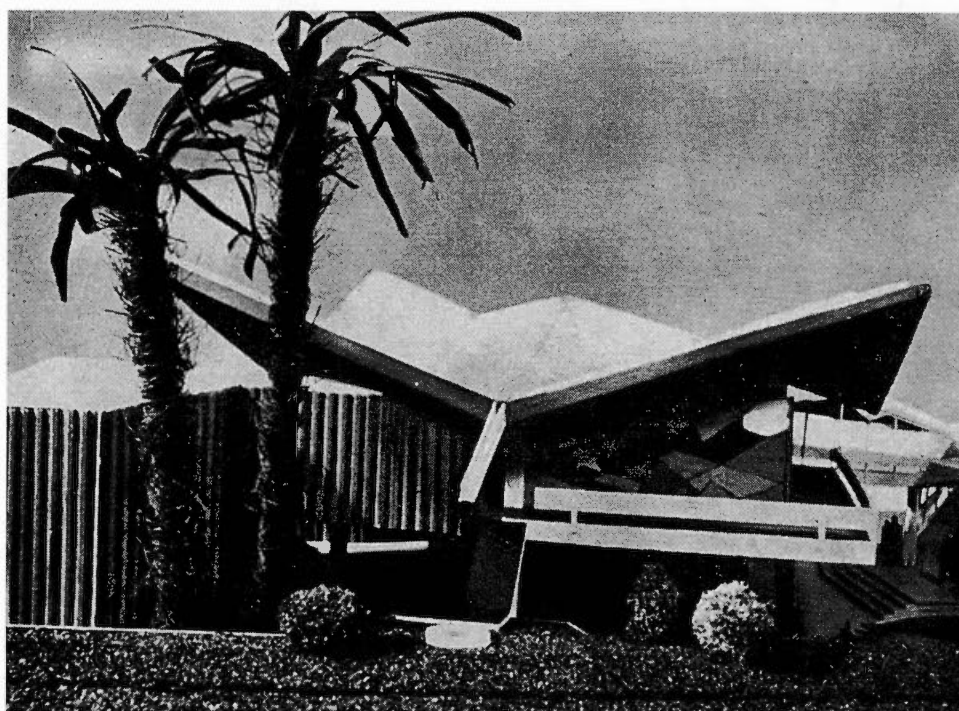


Figure 3.113 : Vue extérieure sur la maquette du pavillon de Trinidad & Tobago et Grenade, conçu par F. A. Dawson
L'Album de l'Expo, La Presse (Montréal), 15 avril 1967, p. 11.

paraboloïdes hyperboliques juxtaposés, les quatre sections égales du toit projetant largement dans les quatre directions symbolisaient les quatre groupes ethniques prédominants des trois îles, soit africain, antillais, oriental et européen (fig. 3.113)³⁰¹.

Reposant sur une fondation de béton, la structure du pavillon consistait en une charpente d'acier récupérable. Les murs extérieurs en montants d'acier étaient recouverts de cloisons sèches incluant contreplaqué et lattes de sapin, sauf dans le cas de l'auditorium, recouvert d'une murale polychrome périphérique en panneaux d'aluminium cuits au four (fig. 3.114)³⁰². La toiture saillante consistait en une membrane de néoprène-hypalon de couleur blanche sur panneaux de contreplaqué fixés à une dalle plate en acier reposant sur une charpente en tuyaux d'acier.

Dépourvu de fenêtres, le pavillon était entièrement ouvert à l'air libre à l'étage inférieur. À l'étage, des portes en bois massif avec œuvre d'art murale conduisaient à l'auditorium. Les finis intérieurs incluaient des planchers en béton peint ou en moquette, des murs en cloisons sèches peintes ou recouvertes de tissu, des plafonds peints à l'état brut au rez-de-chaussée et en gypse à l'étage³⁰³. Comme pour les autres pavillons, les systèmes de mécanique, d'électricité et de protection contre l'incendie utilisés étaient de fabrication typiquement nord-américaine.

Au rez-de-chaussée, on trouvait une exposition de peinture, de sculpture et de littérature, des documents historiques, des costumes de carnaval colorés et des exhibits sur le développement de l'industrie de la muscade³⁰⁴. On y trouvait de plus le bar-salon, ouvrant sur un grand balcon faisant face à la lagune, au centre de laquelle flottait un ponton circulaire pour les musiciens, relié à la rive par un quai flottant (fig. 3.115)³⁰⁵. Des rampes latérales conduisaient à un balcon pourvu de larges parasols.

En 1967, Trinidad & Tobago avait déjà accédé à son indépendance depuis cinq ans alors que Grenade demeurait sous protectorat britannique jusqu'en 1974. L'agriculture, le tourisme et le pétrole constituaient alors les industries les plus importantes de ces îles tropicales de langue anglaise, à prédominance noire et mulâtre. Dans ce pavillon regroupé dont le thème était « La joie de vivre », le spectacle « Toute voile dehors » était continu³⁰⁶. On présentait à l'intérieur comme à l'extérieur de la musique folklorique *Steel Band*, du chant *Calypso* et de la danse *Limbo* témoignant d'une riche culture régionale issue du métissage colonial. Pour souligner l'harmonie et la tolérance interraciales existantes, l'accent était mis sur l'arrière-plan ethnique et religieux de ces îles proches du Venezuela, sur la culture hybride particulière ayant émergé depuis l'arrivée successive d'amérindiens, d'européens et d'esclaves noirs africains, suivis d'indiens de l'est et de chinois³⁰⁷.

Une couche de métissage ancien apparaissait clairement dans les aspects les plus vernaculaires du pavillon, notamment les murales, les œuvres d'art et les exhibits historiques.



Figure 3.114 : Murale extérieure polychrome du pavillon de Trinidad & Tobago et Grenade
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 108.

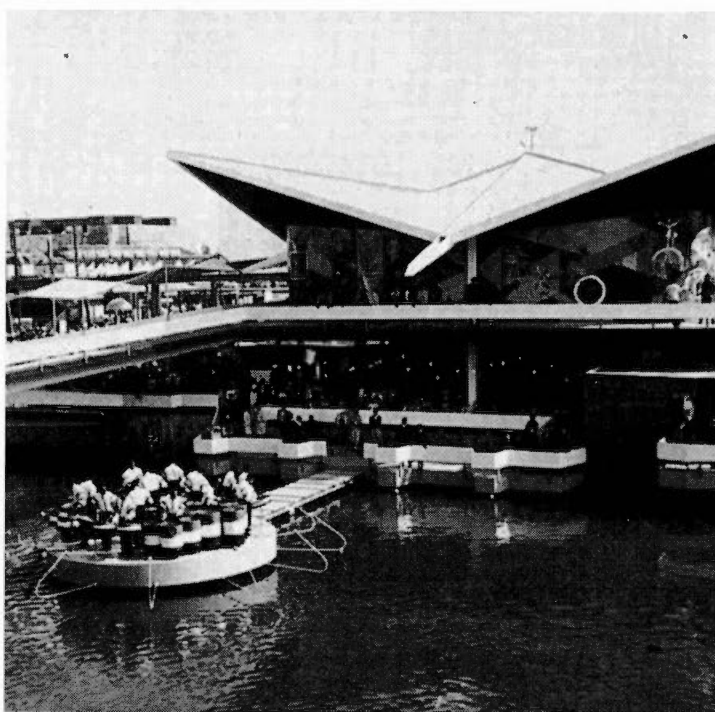


Figure 3.115 : Ponton et quai flottants sur la lagune faisant face au pavillon
expo 67, montréal, canada, p. 262.

On retrouvait de plus dans son architecture résolument moderne un métissage de période contemporaine associant des formes modernistes internationales, des matériaux et des techniques nord-américains et des concepts régionalistes vernaculaires d'esprit antillais. Ces composantes hétérogènes contribuaient à métisser davantage l'architecture de ce pavillon représentant une culture déjà métissée.

Avec l'analyse détaillée des pavillons de la Guyane et Barbade, Trinidad & Tobago et Grenade, et l'identification de couches de métissage historique et contemporain dans l'architecture moderne régionaliste de ces deux pavillons antillais, la vérification du quatrième sous-critère de preuve relatif au métissage dans les pavillons représentatifs des Antilles à Expo'67 est effectuée, contribuant à prouver la troisième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Trois.

La récapitulation des résultats de cette investigation analytique des quatre sous-critères de preuve relatifs à la troisième tâche du Chapitre Trois consistant à vérifier la présence de cas phénoménologiques précis et spécifiques de mélanges transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture moderne régionaliste peut maintenant être effectuée. Variant en importance, ils doivent cependant être pondérés selon l'ampleur et la pertinence de leur démonstration. Le premier sous-critère de preuve prenait en considération quatre pavillons d'architecture moderne régionaliste originant d'Asie, soit les pavillons du Japon, de l'Inde, du Ceylan et de l'Iran. D'importance primaire, il révélait la présence dans leur composition respective de diverses couches de métissage historique superposées appartenant aux périodes médiévale et classique. Une couche contemporaine de métissage entre l'Orient et l'Occident associant l'Asie à l'Amérique du Nord, apparaissait de plus en surface dans les matériaux et les techniques de construction de ces quatre pavillons.

De façon similaire, le second sous-critère de preuve, d'importance secondaire, prenait en considération deux pavillons d'architecture moderne régionaliste associés au continent africain, soit les pavillons de l'Éthiopie et de l'île Maurice. Leur analyse détaillée révélait la présence de couches historiques superposées de métissage dans leur composition, de périodes antique et médiévale dans le premier cas, coloniale et moderne dans le second. Un métissage contemporain apparaissait de plus en surface dans les matériaux et les techniques de construction, ces constructions hybrides s'avérant à la fois de nature africaine et nord-américaine.

De même, le troisième sous-critère de preuve, d'importance primaire, prenait en considération quatre pavillons d'architecture moderne régionaliste représentatifs du monde arabe, soit les pavillons de l'Algérie, de la République Arabe Unie (Égypte) et du Koweït, du Maroc et de la Tunisie. L'analyse détaillée de leur architecture extérieure et intérieure révélait la présence de couches superposées de métissage historique dans leur composition respective.

Depuis l'Antiquité aux périodes islamiques médiévale et classique jusqu'à la période moderne, des composantes d'origine nord-américaine se juxtaposaient à des composantes historiques d'origine vernaculaire. L'architecture hybride hétérogène de ces quatre pavillons présentait de nombreuses applications de métissage dissimulées en couches successives, constituant des palimpsestes stylistiques.

Enfin, le quatrième sous-critère de preuve, d'importance secondaire, traitait de deux pavillons d'origine antillaise et sud-américaine, représentatifs de cet autre continent. Les analyses détaillées du pavillon de la Guyane et Barbade et de celui de Trinidad & Tobago et Grenade révélaient la présence superposée de métissage de période coloniale et moderne dans leur composition respective. S'inspirant de l'architecture africaine primitive, le premier effectuait de plus un retour aux sources de la culture métisse qu'il voulait représenter à travers son design, le second s'avérant une interprétation purement moderne de cette même culture. Dans les deux cas, l'emploi de matériaux et de techniques nord-américains contribuait à métisser davantage l'architecture tropicale de ces deux pavillons, en faisant des spécimens hybrides transplantés comportant des composantes nord-sud hétérogènes.

D'une façon générale, l'emploi d'un vocabulaire architectural moderniste et régionaliste associé à la recherche de motifs culturels identitaires conduisait les concepteurs à des compositions métisses. Celles-ci révélaient, de leur part, un désir de contribuer à la modernité culturelle de la communauté internationale tout en refusant l'uniformisation de la représentativité culturelle occidentale, cherchant au contraire à se distinguer culturellement au moyen d'une architecture hybride incluant des composantes vernaculaires, bioclimatiques et traditionnelles, constituant un compromis, un paradoxe et une contradiction, annonçant ainsi la venue du postmodernisme³⁰⁸.

Avec un vocabulaire plus restreint et une portée plus limitée, cette version moderne du métissage était typique des années soixante. Elle se distinguait de la version postmoderne ultérieure plus généralisée, l'historicité étant réintroduite dans le vocabulaire architectural contemporain, l'enrichissant substantiellement. En 1967, Jacques Derrida (né en 1930) publiait *L'écriture et la différence*, alors que les concepteurs de ces pavillons menaient un combat singulier contre les abus du modernisme. Leur travail constituait une application de la « différence » derridienne en architecture, alors qu'ils reportaient à plus tard la déconstruction de l'architecture moderne incapable de répondre efficacement aux exigences humaines et culturelles, patrimoniales et identitaires des usagers. Cette déconstruction du modernisme était effectuée par les principaux pionniers et théoriciens du postmodernisme, soit Robert Venturi (né en 1925) suivi de Charles Jencks (né en 1939), respectivement auteurs de *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, et *The Language of Post-Modernism*, 1976³⁰⁹.

Propice au phénomène de métissage, l'architecture moderniste régionaliste constituait donc un signe avant-coureur de la faillite architecturale et urbanistique du mouvement moderne. Préludant à la contestation populaire des années soixante-dix, aux mouvements populistes, empiristes et historicistes en architecture, le mouvement moderniste régionaliste cherchait déjà dans les années soixante à répondre aux problèmes générés par l'architecture moderne, résolu en grande partie par le postmodernisme.

Alors qu'elle entretenait l'appauvrissement général du langage architectural mondial, la pureté, l'austérité, la monotonie et la rigidité du fonctionnalisme moderne étaient rejetées par la majorité des architectes au profit d'un nouveau formalisme abstrait peu représentatif des cultures. Simultanément, d'autres architectes cherchaient à humaniser davantage leurs édifices au moyen de caractéristiques vernaculaires et régionales contribuant à l'identification culturelle. Le vocabulaire architectural qu'ils utilisaient enrichissait ainsi l'architecture moderne d'éléments et de concepts vernaculaires, traditionnels, bioclimatiques, écologiques et environnementaux.

Souvent critiqué par plusieurs, le modernisme international allait finalement être renouvelé par le postmodernisme qui réintroduisait la continuité historique interrompue par les pionniers et l'avant-garde, à la suite de l'abandon du revivalisme et de l'éclectisme du XIX^e siècle. Les époques et les cultures allaient de nouveau pouvoir s'entremêler, se fusionner et se juxtaposer dans des compositions métisses hétérogènes.

Le postmodernisme allait donc poursuivre des objectifs similaires à ceux de l'architecture traditionnelle et moderne régionaliste, effectuant un retour à l'ornementation, aux détails vernaculaires et aux traditions locales. Demeurant toujours utilisé, le vocabulaire moderne allait bientôt se retrouver enrichi par cette nouvelle architecture élaborée et construite par-dessus. Suivant un principe général d'inclusion plutôt que de rupture, elle réintroduisait donc l'historicité et la tradition, y rajoutant humour et signification, représentation symbolique et métaphore.

Souvent ambigus et contradictoires, équivoques et redondants, bizarres et biscornus, accommodants et non traditionnels, les édifices postmodernes favorisaient la réconciliation, principe contraire au métissage³¹⁰. Moderne ou postmoderne, l'architecture de métissage consistait donc en un patchwork d'éléments hétérogènes générant une tension intérieure identifiable dans la juxtaposition des matériaux et des formes, dans leur assemblage irrégulier de discontinuités et de disjonctions en éléments disparates, regroupés et juxtaposés sans jamais se fusionner³¹¹.

Les cultures métisses représentées par cette architecture de métissage, traditionnelle, moderne régionaliste ou postmoderne, présentaient quant à elles une fragmentation dans leur

nature identitaire et culturelle. Elles se distinguaient des autres cultures par la manifestation d'un affrontement entre le Moi et l'Autre, le dynamisme d'une altérité en mouvement, la mobilité identitaire, la stabilité dans un processus sans fin de transformations³¹². L'identité culturelle métisse était issue de l'aboutissement de mélanges et de croisements, caractérisée par l'impureté, par une série d'emprunts successifs à diverses cultures. Passant du moderne au postmoderne, l'esprit du temps s'avérait bientôt plus propice au métissage, le pluralisme postmoderne favorisant davantage l'altérité que l'uniformisation générale générée par le rationalisme, l'avant-gardisme et l'internationalisme modernes.

L'analyse détaillée et complétée de ces douze pavillons étant faite, nous pouvons maintenant conclure en la validité de l'énoncé à l'étude dans cette troisième section du Chapitre Trois relativement à la présence de métissage dans les pavillons d'architecture moderne régionaliste d'Expo'67.

3.5 Expo'67 et multiculturalisme montréalais

La quatrième tâche consiste à analyser, à identifier et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues d'immigration successives et constituant une nouvelle réalité historique pour la métropole québécoise. Cette analyse se fera en relation avec l'impact d'Expo'67 sur Montréal en tant que métropole culturelle internationale et sur la redéfinition identitaire des Montréalais depuis l'arrivée de nombreux immigrants par vagues successives.

Elle se fera à l'aide des sources livresques parmi les plus pertinentes, soit le *Guide officiel d'Expo'67*, 1967, des Éditions MacLean Hunter Ltée, *Expo'67 Montréal Canada*, 1968, des Éditions Thomas Nelson & Sons (Canada), *La petite histoire d'Expo'67*, d'Yves Jasmin O. C., 1997, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2000, de Paul-André Linteau, de même que plusieurs autres sources appropriées d'origine variée. Le multiculturalisme progressif de Montréal sera ainsi discuté depuis l'après-guerre jusqu'à Expo'67, et surtout depuis 1968.

Il s'agira donc d'analyser en détail et de vérifier cet énoncé au moyen de divers sous-critères de preuve mettant en relation des caractéristiques, des événements et des spectacles associés à Expo'67, tels que le grand nombre de restaurants exotiques trouvés sur le site, les diverses expositions internationales en arts visuels incluant œuvres d'art, photographie d'art, esthétique industrielle et sculpture contemporaine, l'organisation des festivals du monde d'Expo'67, des grands spectacles et des compétitions sportives d'Expo'67, des Conférences Noranda, etc., avec l'avènement subséquent à Montréal de nouvelles caractéristiques socio-économiques internationalistes tels que le foisonnement de restaurants étrangers, d'événements et de spectacles de portée internationale et multiculturelle dans les décennies suivant Expo'67,

et ce de façon occasionnelle et magistrale, comme dans le cas des Jeux olympiques de Montréal de 1976 ou des Florales internationales de Montréal de 1980, ou de façon continue et répétée comme dans le cas des éditions annuelles du Festival International de Jazz de Montréal, des FrancoFolies de Montréal, du Festival international nuits d'Afrique, du Festival Juste pour rire, du Grand Prix de Formule Un du Canada, de la course Molson Indy de Montréal, de la Coupe Rogers Masters de Tennis du Canada, etc. Les grandes expositions et les événements en arts visuels, les séries de conférences et les congrès internationaux les plus importants tenus à Montréal depuis 1967 seront aussi pris en considération.

Des rapprochements pourront ainsi être effectués entre eux pour confirmer et préciser l'effet catalyseur direct ou indirect d'Expo'67 sur ces événements subséquents importants tenus à Montréal. En complément, seront présentées les caractéristiques démographiques progressives de Montréal associées à l'immigration depuis les années cinquante jusqu'à maintenant, confirmant sa nouvelle nature multiethnique.

Le premier sous-critère de preuve utilisé traite donc du grand nombre de restaurants étrangers retrouvés sur le site d'Expo'67 en relation avec le foisonnement subséquent à Montréal et sa périphérie de ces établissements depuis 1968 jusqu'à maintenant. Offrant une variété prodigieuse de mets et de spécialités, en gammes ancienne, classique et moderne, les nombreux restaurants étrangers d'Expo'67 que l'on trouvait dans les divers pavillons nationaux permettaient la réunion sur un même site des cuisines du monde entier, favorisant l'apprentissage de nombreux amateurs de gastronomie étrangère³¹³.

Depuis les cuisines française et chinoise traditionnelles, de nouveaux mets exotiques étaient offerts tels que spécialités polynésiennes, plats russes et spécialités régionales³¹⁴. Les meilleurs vins, bières et liqueurs étaient disponibles dans plusieurs de ces restaurants. Presque partout sur le site, on pouvait manger quelque chose, depuis le casse-croûte frugal au dîner copieux en plusieurs services, dans des endroits aussi variés que les pavillons thématiques, la Place d'accueil, la Place des Nations, le Carrefour international et La Ronde³¹⁵. Sur le site, on trouvait de plus divers magasins d'alimentation et de nombreuses distributrices automatiques pouvant accommoder les milliers de visiteurs (fig. 3.116).

En raison de leur grand nombre et des exigences prioritaires liées au ravitaillement de nuit, l'alimentation constituait dès le départ un des plus grands problèmes logistiques à résoudre par les autorités d'Expo'67³¹⁶. Au tout début, aucun restaurateur canadien ne répondait aux appels d'offres de la Compagnie de l'exposition, qui semblaient trop exigeantes. Mais, après le triomphe des premiers jours, elle n'avait plus aucune difficulté à recruter de nouveaux restaurateurs. Pour chaque dollar dépensé chez ses concessionnaires, elle touchait une redevance de 6 % sur moins de 0,2 million de dollars de recettes, allant jusqu'à 12 % sur plus de 0,5 million de dollars³¹⁷.



Figure 3.116 : Nombreux visiteurs mangeant sur la pelouse, lors d'Expo'67
Jasmin, *La petite histoire d'Expo 67*, p. 411.

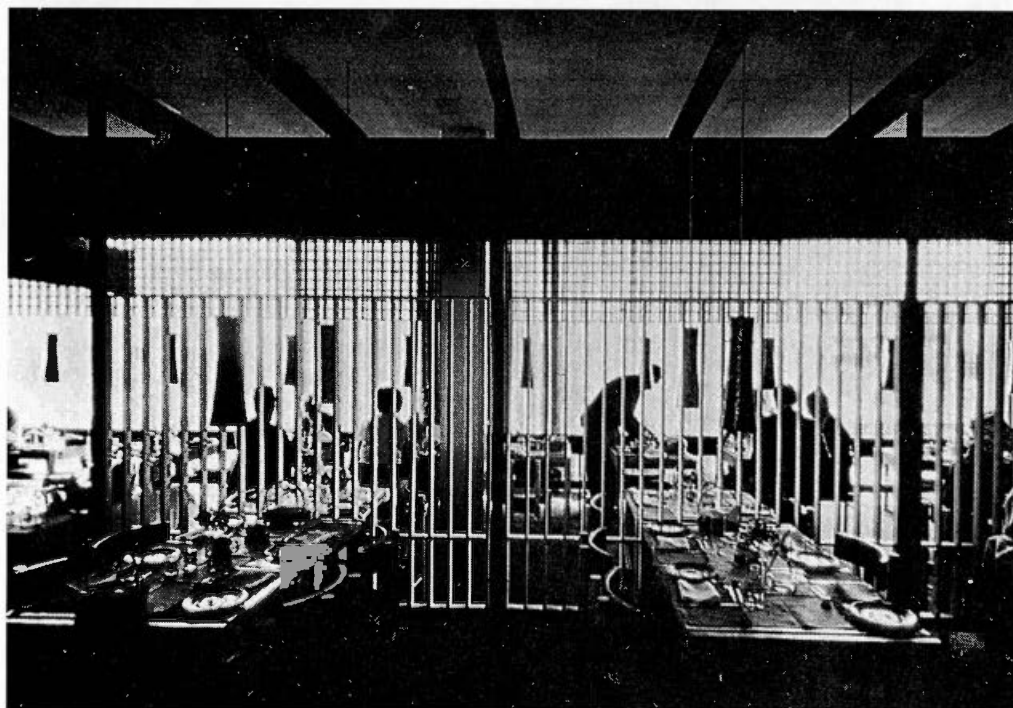


Figure 3.117 : Entrée du luxueux restaurant Zamecka (Le Château) du pavillon de la Tchécoslovaquie
Fulford, p. 131.

En plus du pavillon des Brasseurs de 401 places, d'un restaurant argentin de 428 places, français de 225 places, continental de 135 places, d'une rôtisserie de 225 places, d'un *steak house* de 150 places et d'un bar-salon de 125 places, on trouvait sur l'île Sainte-Hélène des établissements offrant diverses spécialités nationales tels les pavillons de la Scandinavie (410 places), de la Suisse (246 places), de l'Autriche (182 places), de la Belgique (140 places), de l'Iran (100 places), de la Chine (100 places) du Japon (60 places) et des Pays-Bas³¹⁸.

En plus d'un restaurant canado-américain de 250 places, français de 228 places, de deux restaurants orientaux de 135 et 114 places, d'une rôtisserie de 275 places, d'un *beer garden* en plein air de 272 places, d'une salle à manger de 250 places, d'un buffet de 200 places, et d'un *steak house* de 160 places, on trouvait sur l'île Notre-Dame des établissements offrant des spécialités canadiennes dans les pavillons du Canada (650 places), de l'Ontario (520 places), des provinces de l'Atlantique (270 places) et du Québec (190 places), de même que des spécialités nationales dans les pavillons de l'Union soviétique (1000 places), de la Tchécoslovaquie (438 places), de l'Allemagne (412 places), de la France (385 places), du Mexique (300 places), des Nations unies (175 places), de l'Italie (150 places), de l'Inde (137 places), du Maroc (106 places), de la Tunisie (100 places), d'Israël (100 places), de Cuba (100 places), de Guyane et Barbade (100 places), du Venezuela (77 places), de Trinidad and Tobago et Grenade (70 places), de la Birmanie (60 places), de la Jamaïque (50 places), des Communautés européennes (50 places), du Ceylan (salon de thé de 72 places) et de la Place d'Afrique (repas légers seulement)³¹⁹.

À La Ronde, on trouvait enfin le cabaret Golden Garter Saloon (350 places), le *Steak house Klondike* (322 places), le restaurant *Wake-up Jake Saloon* (150 places), le Restaurant des enfants (125 places), l'établissement *Chez Rose Latulipe* (100 places), de même que des salles à manger et un restaurant sélect (323 places), un théâtre avec restaurant et snack-bar (425 places). On y trouvait de plus des restaurants divers : polynésien (328 places), suisse (200 places), tchécoslovaque (150 places) et hollandais (100 places), une brasserie et restaurant bavarois (750 places), un pub anglais (175 places), de même que les snack-bar (50 places), salle à manger, bar et salon (275 places) du port de plaisance³²⁰.

À l'entrée de ces restaurants, les queues étaient interminables. Sur le site, on comptait près de 30 000 places de restauration dont 2516 places de casse-croûte. Quinze mille serveurs et serveuses étaient à la disposition du public dans 73 grands restaurants, 76 casse-croûte et 46 boutiques, complémentés par 500 distributrices automatiques³²¹. En l'espace de six mois, les ventes totales en alimentation dépassaient les 75 millions de dollars, constituant un important succès financier pour la plupart des détenteurs de licences³²². Ce succès était à l'origine de l'établissement subséquent à Montréal de nombreux restaurants étrangers.

Partis à la découverte du monde à travers les divers pavillons nationaux d'Expo'67, des millions de visiteurs y faisaient de plus connaissance avec leur cuisine nationale respective grâce aux restaurants, aux cafétérias et aux terrasses intégrés à la plupart d'entre eux. On les retrouvait dans l'immense restaurant de 1000 places du pavillon de l'Union soviétique, au chic restaurant Le Château du pavillon de la Tchécoslovaquie, le plus sélect et le plus cher, à La Toundra du pavillon du Canada, permettant des découvertes culinaires à prix raisonnable, au restaurant du pavillon des Provinces de l'Atlantique, qui reprenait ensuite ses activités à Montréal sous le nom du Pavillon de l'Atlantique, établissement renommé pendant plus de 25 ans (fig. 3.117)³²³. Exploité par le restaurant Le Gobelet de Montréal, le pavillon des Brasseurs générait plus de 2 millions de dollars de recettes. Alors que le restaurant du pavillon belge ne faisait pas ses frais, le buffet du pavillon scandinave générait quant à lui 1,75 million dollars de recettes³²⁴.

À La Ronde, le restaurant-brasserie bavaois La Bavière encaissait plus de 2,5 millions de dollars, le plaçant en tête de tous les restaurants d'Expo'67. Il était ensuite transporté sur la rue Saint-Denis, y opérant pendant plus de 20 ans sous le nom Le Vieux Munich³²⁵. La Suisse laissait quant à elle le restaurant Guillaume Tell à Montréal. De la même façon, beaucoup de restaurants originalement ouverts à Expo'67 demeuraient au Canada. Montréal et plusieurs autres villes bénéficiaient de cette internationalisation des goûts canadiens. Ainsi, des établissements français, belges, allemands, arabes, tunisiens, marocains, indiens et autres, ayant eu à l'origine une première présence à Expo'67, proliféraient ensuite un peu partout³²⁶.

De 1975 à 2000, les restaurants de cuisine traditionnelle des villes du Québec disparaissaient presque complètement, laissant la place aux cuisines du monde. À Montréal, seul le restaurant Les Filles du Roy continuait à répondre à une clientèle de touristes étrangers³²⁷. On retrouvait un recul similaire dans les manifestations du patrimoine traditionnel telles que foires d'artisanat, carnivals et festivals traditionnels au profit de grands événements internationaux tels que le Festival International de Jazz de Montréal, témoignant du changement de préoccupations et de stratégies culturelles des Québécois en faveur de la mondialisation³²⁸.

La transformation de la pratique de la restauration au Québec confirmait donc une appropriation culturelle géographique et un métissage des patrimoines culinaires. Le restaurant étranger québécois devenait ainsi révélateur d'un nouvel intérêt pour ce type d'échange transculturel. Comptant plus de 2,5 millions d'habitants et attirant la vaste majorité des immigrants installés au Québec, Montréal se distinguait des autres villes par son internationalisme, la ville de Québec demeurant réputée pour son traditionalisme québécois et francophone³²⁹. Pourtant, en 1995, on retrouvait à Québec 18 % de restaurants étrangers, le taux le plus élevé au Québec, contrairement à 12 % seulement à Montréal, le taux le plus bas,

alors que les Montréalais côtoyaient régulièrement de nombreux immigrants et avaient accès à plusieurs marchés ethniques³³⁰. En termes de pourcentage, il n'y avait donc pas de rapport étroit entre le type de restaurants étrangers et l'origine des immigrants, le succès des restaurants français et asiatiques étant véhiculé par les traditions culinaires et une réputation mondiale de longue date. En général, le restaurant étranger contribuait donc à étendre l'espace pluriethnique en province, le pôle d'attraction des immigrants demeurant cependant Montréal³³¹.

Ces diverses observations ont donc permis de vérifier le premier sous-critère de preuve traitant de la relation directe entre les nombreux restaurants étrangers d'Expo'67, leur succès auprès du public et la prolifération subséquente de ce type d'établissements à Montréal, au Québec et dans tout le Canada durant les trois décennies et plus suivant Expo'67.

Le deuxième sous-critère de preuve traite des expositions internationales en arts visuels tenues à Expo'67, incluant œuvres d'art, photographie d'art, esthétique industrielle et sculpture contemporaine, en relation avec les événements et les expositions majeurs internationaux en arts visuels tenus à Montréal durant les décennies postérieures. Expression de l'esprit humain et des grandes civilisations, les beaux-arts donnaient lieu à quatre manifestations du génie créateur de l'Homme, constituant un développement majeur du thème de Terre des Hommes³³².

L'exposition internationale d'œuvres d'art avait lieu au pavillon thématique Génie créateur de l'Homme implanté dans la Cité-du-Havre et constituant le Musée d'art permanent d'Expo'67³³³. Depuis la contribution de 50 musées dans 30 pays, près de 200 œuvres d'art historiques réalisées par des peintres, des sculpteurs, des graveurs, des dessinateurs et des céramistes étaient exposées, constituant une démonstration du caractère universel de l'art. Présentant toutes les civilisations, les périodes et les écoles, elles incluaient des œuvres illustrant le thème de l'Homme en relation avec le travail, le jeu, l'amour, la nature, la cité, les conflits, les idéaux, la pensée visionnaire et l'infini³³⁴.

Les musées américains fournissaient 45 œuvres, ceux de la France 34, de l'Union soviétique 12, complétés par les musées italiens, allemands, britanniques et hollandais³³⁵. On y trouvait surtout des œuvres de grands artistes européens depuis la Renaissance jusqu'au XX^e siècle, tels Titien, Le Tintoret, Rembrand, Velazquez, Gainsborough, Rodin, Rouault, Van Gogh, Cézanne, Picasso et Matisse (fig. 3.118).

Tenue dans le pavillon de la Photographie et de l'Esthétique industrielle qui avoisinait le Musée d'art, l'exposition de photographie consistait en 500 photos, une sélection des meilleurs travaux de photographes du monde entier. Suivant l'esprit du thème, elle représentait l'homme et sa vie en plusieurs sous-thèmes. Dans le même bâtiment, on trouvait les projets d'étudiants de 18 écoles de design industriel du monde entier, dont des États-Unis, de la Grande-Bretagne,



Figure 3.118 : Vue sur une salle d'exposition du Musée international des beaux-arts d'Expo'67
Faber / Roy, p. 70.

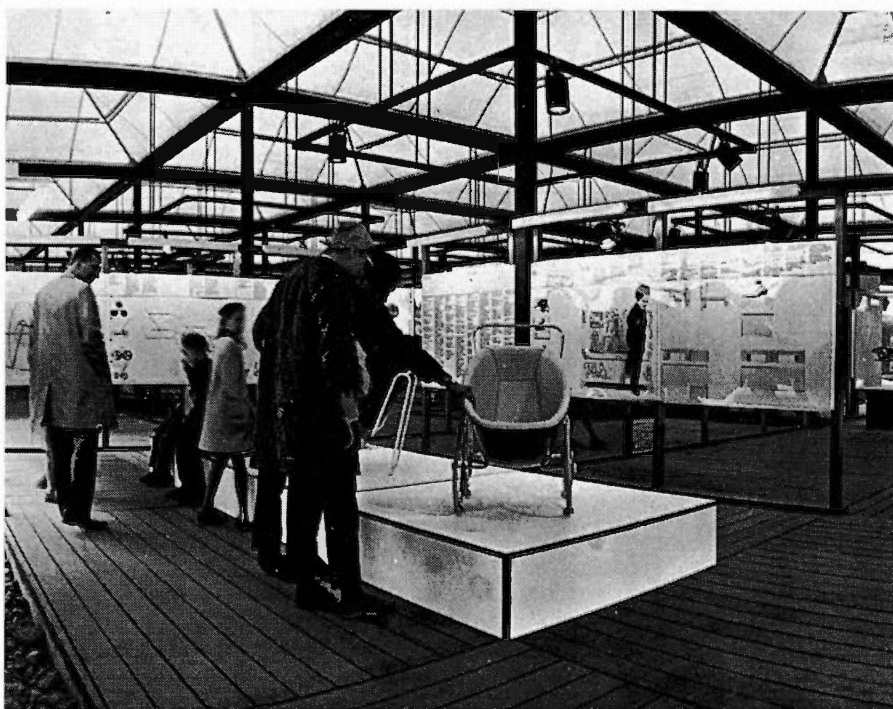


Figure 3.119 : Vue sur une salle d'exposition de design industriel dans le pavillon de la Photographie et de l'Esthétique industrielle
Faber / Roy, p. 83.

de la France, de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Hollande, du Japon, du Danemark, de la Suède, de la Finlande et du Canada (fig. 3.119)³³⁶.

Tenue dans le Jardin de Sculptures, voisin de La Roseraie, au cœur de l'île Sainte-Hélène, l'exposition de sculptures regroupait des œuvres d'une cinquantaine de maîtres contemporains sélectionnées depuis des critères de qualité plastique, de représentation géographique et de « présentabilité » en plein air. Elles incluaient des œuvres d'artistes comme : Brancusi, Giacometti, Manzu, Moore, Richier et Rodin, ainsi que Calder, Lardera, Laurens, Martini, Maillol et Matisse (fig. 3.120 à 3.123)³³⁷. Comme nous l'avons vu, Expo'67 faisait de plus l'objet d'une exposition de sculptures modernes étalées sur tout le site. Ces expositions et ces manifestations de sculpture constituaient la contribution d'Expo'67 au monde des arts visuels. Elles faisaient suite au Symposium international de sculpture de Montréal tenu en 1964 dans le parc du Mont-Royal, au Symposium du Québec du Musée d'art contemporain de Montréal de 1965 et au Symposium de sculpture de Québec de 1966³³⁸.

Expo'67 était suivie de quelques manifestations artistiques mémorables telles que l'Opération Déclat, tenue à Montréal du 7 au 11 novembre 1968, et l'exposition Corridart, installée le long de la rue Sherbrooke en juillet 1976, pour la tenue des Jeux olympiques, mais rapidement démantelée par l'administration Drapeau quelques jours avant l'ouverture³³⁹.

Hôte d'importantes expositions en arts visuels, le Musée des beaux-arts de Montréal constituait déjà à cette époque l'institution muséale établie la plus influente au Canada. Attirant 200 000 visiteurs en 1960, il organisait successivement des expositions mémorables de portée internationale durant cette décennie, entre autres : « Vincent Van Gogh. Tableaux et dessins », en 1960, « Trésors de Toutankhamon », en 1964, et « Rembrandt et ses élèves », en 1969. Elles étaient suivies de « Chefs d'œuvres de l'Ermitage et du Musée russe de Leningrad », 1976, qui attirait 80 000 visiteurs.

Durant les années quatre-vingts, le Musée lançait une importante campagne en vue d'attirer le plus large public possible au moyen d'expositions de grande envergure, par exemple : « Pablo Picasso : rencontre à Montréal », en 1985, qui attirait 517 000 visiteurs, « Léonard de Vinci, ingénieur et architecte », en 1986, avec 436 419 visiteurs, et « Marc Chagall », en 1989, qui en attirait 245 883.

Elles étaient suivies de « Salvador Dali », 1990 (192 963 visiteurs), « Les années 20 : l'âge des métropoles », 1991 (245 286 visiteurs), « Paradis perdus : l'Europe symboliste », 1996 (112 269 visiteurs), « Monet à Giverny », 1999 (attirant 256 736 visiteurs), « De Renoir à Picasso : les chefs d'œuvres du Musée de l'Orangerie », 2000 (327 644 visiteurs), et « L'invitation au voyage : l'avant-garde française de Gauguin à Matisse », 2003 (205 088 visiteurs)³⁴⁰.

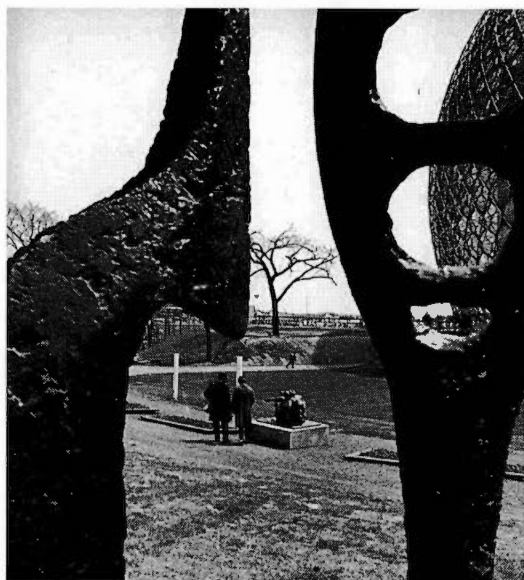


Figure 3.120 : Les Amants, bronze, 1966, de Giacomo Manzù
Faber / Roy, p. 75.



Figure 3.121 : Femme allongée sur un socle, bronze, 1960, d'Henri Moore
Sculpture, expo 67, p. 100.

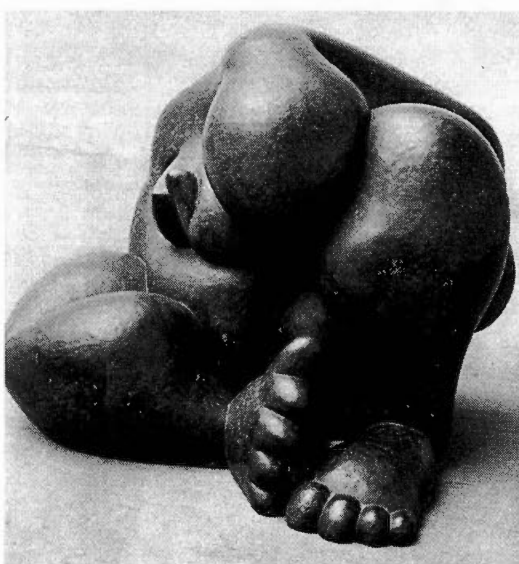


Figure 3.122 : L'adieu, bronze, 1941, d'Henri Laurens
Sculpture, expo 67, p. 90.



Figure 3.123 : La Pisana, bronze, 1930, d'Arturo Martini
expo 67, montréal, canada, p. 60.

Avec un large public montréalais, québécois, canadien et international, le Musée des beaux-arts se taillait donc une réputation mondiale enviable, contribuant au rayonnement de Montréal sur la scène internationale. Il faisait de plus l'objet d'un agrandissement majeur en 1992, soit le nouveau pavillon Jean-Noël-Desmarais, 1987-1992, qui s'ajoutait au pavillon Michal et Renata Hornstein, conçu et réalisé par les frères Edward et William S. Maxwell, architectes, en 1912.

Un service du ministère des Affaires culturelles fondé par le gouvernement du Québec en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal, ouvrait tout d'abord ses portes au château Dufresne avant de déménager au Musée des beaux-arts de la Cité-du-Havre après Expo'67. Devenu corporation en 1983, il emménageait dans un nouveau pavillon de la Place des Arts en 1992, au cœur du centre-ville³⁴¹.

Organisant de nombreuses expositions temporaires, il disposait d'une collection permanente de 7000 œuvres, dont la plus importante collection d'œuvres de Paul-Émile Borduas (1905-1960), présentant des créations multimédias et offrant un service d'éducation et de documentation. Parmi les nombreuses expositions tenues depuis 1964, on retrouvait parmi les plus mémorables : « Artistes de Montréal », 1965, « Gilles Boisvert : dessins », 1974, « Présent antérieur : A et B associés, Richard Purdy, Bernard Rousseau, Hélène Roy », 1984, de même que « Robert Doisneau, une rétrospective », 1994, attirant 54 000 visiteurs, « BGL », 2002, attirant 43 259 visiteurs, et « Michel Goulet », 2005, attirant 48, 023 visiteurs³⁴².

Consistant en un nouvel établissement culturel montréalais d'exposition, de conservation et de recherche faisant la promotion de l'architecture, le Centre Canadien d'Architecture était fondé en 1979 par Phyllis Lambert. Le complexe était conçu et réalisé par Peter Rose, architecte, de 1985 à 1989. Il incorporait la maison Shaughnessy, 1874, sauvée du pic des démolisseurs par Phyllis Lambert, et incluait un Jardin de sculptures postmoderne dessiné par Melvin Charney. Avec une collection d'une richesse inégalée et des installations avant-gardistes à la fine pointe de la technologie, le Centre Canadien d'Architecture (CCA) s'avérait un nouveau complexe muséal de réputation internationale pour Montréal.

À partir de 1990, le CCA présentait des expositions largement médiatisées internationalement. Les plus mémorables incluaient « Friedrich Wienbrenner, l'architecte de Karlsruhe », 1990, « Dessins d'architecture de l'avant-garde russe, 1917-1935 », 1991, « Paraboles et allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990 », 1992, « Le Cubisme tchèque : architecture et design, 1910-1925 », 1992, « À la découverte de Rome : Piranèse et ses contemporains », 1994, « Frank Lloyd Wright : Inventer un paysage américain, 1922-1932 », 1996, Montréal Métropole, 1880-1930 », 1998, « Carlo Scarpa : composer avec l'histoire », 1999, et « Mies en Amérique », 2001-2002³⁴³.

D'autres musées montréalais d'importance nationale s'ajoutaient à ces trois institutions principales, soit le Musée McCord, le Musée Stewart et le Musée Pointe-à-Callière, traitant de l'histoire canadienne. Fondé par David Ross McCord en 1921, le Musée McCord était réinstallé en 1971 dans un édifice rénové de l'université McGill, faisant l'objet d'un agrandissement majeur en 1991. Abritant les archives photographiques Notman et plusieurs milliers d'objets historiques, il organisait de nombreuses expositions sur l'histoire de Montréal. Situé au Fort de l'île Sainte-Hélène, le Musée Stewart (Musée militaire de Montréal) fondé en 1955 par David McDonald Stewart, se consacrait à l'histoire militaire canadienne. Durant cinquante ans, il procédait à l'acquisition, à la conservation et à la mise en valeur de collections militaires et maritimes (1965), organisant des programmes d'expositions, d'animation (1963) et d'éducation. Lors d'Expo'67, il était associé à la reconstitution de La Grande Hermine, réplique du célèbre navire de Jacques Cartier³⁴⁴. En 1985, il inaugurait sa première grande exposition temporaire avec « La découverte du Nouveau Monde : cartographes et cosmographes ».

Dernier-né des musées montréalais, le Musée Pointe-à-Callière d'archéologie et d'histoire de Montréal ouvrait quant à lui ses portes en 1992. Implanté sur un site historique et archéologique du Vieux-Montréal, il abritait des milliers d'artefacts, attirant plus de 300 000 visiteurs annuellement avec au moins sept expositions permanentes et temporaires³⁴⁵. Ces trois institutions contribuaient donc à faire rayonner Montréal comme centre culturel international avec des expositions canadiennes en histoire et en arts visuels.

Ces diverses observations nous ont donc permis de vérifier le deuxième sous-critère de preuve traitant des manifestations, des expositions et des activités muséales tenues à Expo'67 en relation avec celles tenues à Montréal dans les décennies suivantes, contribuant à confirmer les racines du multiculturalisme montréalais dans cet événement historique majeur.

Le troisième sous-critère de preuve traite du Festival mondial du spectacle d'Expo'67 en relation avec les festivals internationaux de spectacles sur scène qui avaient lieu à Montréal durant les décennies suivantes, tels que le Festival International de Jazz de Montréal, les FrancoFolies de Montréal, le Festival Juste pour rire, le Festival international Nuits d'Afrique.

Du 28 avril au 27 octobre 1967, la Compagnie canadienne de l'exposition universelle présentait un programme d'une variété sans précédent dans le domaine des arts du spectacle. Ne se limitant pas aux présentations se déroulant dans leur pavillon respectif, les pays participants déléguaient à Montréal plusieurs de leurs meilleurs artistes et orchestres. Comprenant des divertissements payants et gratuits, le Festival mondial présentait des concerts symphoniques, des récitals de musique de chambre, des représentations de ballet et d'opéra, des spectacles à grand déploiement, des pièces de théâtre, etc.³⁴⁶.

Ces divers spectacles se déroulaient en grande partie dans la Grande Salle (3000 places), le Théâtre Maisonneuve (1300 places) et le Théâtre Port-Royal (800 places) de la Place des Arts de Montréal, sinon à l'Expo Théâtre (2000 places), à l'Autostade ou à la Place des Nations d'Expo'67 (fig. 3.124 et 3.125)³⁴⁷.

Au cours de ces nombreux événements, le Festival mondial du spectacle présentait, dans le domaine de l'opéra, la Scala de Milan, les Opéras Bolshoi, Royal de Stockholm, de Vienne et de Hambourg, l'English Opera Group, la Canadian Opera Company, la saison d'opéra de l'Orchestre symphonique de Montréal, etc. (fig. 3.126)³⁴⁸. Les troupes de danse incluaient le Ballet du vingtième siècle de Belgique, le Ballet de l'Opéra de Paris, le New York City Ballet, le Royal Ballet, les Ballets australiens, le Ballet national du Canada, le Royal Winnipeg Ballet, etc. (fig. 3.127).

Les troupes de théâtre incluaient le National Theatre of Great Britain, le Music Theatre of Lincoln Centre, le théâtre de France, le Théâtre national de Belgique, le théâtre Carouge de Suisse, le Théâtre national de Grèce, le Théâtre Cameri d'Israël, le Stratford Festival of Canada, de même que les théâtres du Nouveau Monde, du Rideau vert, etc. (fig. 3.128). Les orchestres internationaux participants incluaient le New York Philharmonic, l'Orchestre national de France (O.R.T.F.), l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre philharmonique de Tchécoslovaquie, le Los Angeles Philharmonic Orchestra de même que les orchestres symphoniques de Montréal, de Toronto, etc. Les ensembles de musique de chambre incluaient le Bath Festival Ensemble, avec Yehudi Menuhin, le Collegium Musicum de Zurich, quelques ensembles tchécoslovaques, etc.

Enfin, des artistes et des musiciens de renommée internationale y présentaient leurs spectacles tels que Zubin Metha, Marlene Dietrich, Duska Sifnios; Willerm Van Otterlo, Harry Datyner, Ernst Ansermet, de même que Maureen Forrester, Monique Leyrac. Pour tous ces gens de spectacle, les frais de transport étaient assumés par les pays participants, le pays hôte fournissant les théâtres, l'hébergement et les indemnités de séjour³⁴⁹. La plupart de ces spectacles avait lieu en ville, à l'extérieur du site d'Expo'67.

En outre, les organisateurs du Festival international du film de Montréal, de concert avec ceux d'Expo'67, présentaient à l'Expo Théâtre une saison de cinéma mondial comprenant plus de 30 films, dont plusieurs premières mondiales auxquelles devaient assister des étoiles, les directeurs et les réalisateurs³⁵⁰. En parallèle, le Cinquième Festival du film canadien présentait dix films sélectionnés sur le thème de Terre des Hommes.

De portée internationale, ces événements montréalais du monde du spectacle tenus dans la cadre d'Expo'67 généraient un important momentum qui gagnait de l'amplitude



Figure 3.124 : Vue extérieure nocturne de la Place des Arts illuminée en 1966
Montréal, vol. 3, no. 12, décembre 1966, p. 22.



Figure 3.125 : Grande Salle (salle Wilfrid-Pelletier), Place des Arts, 1967
expo 67, montréal, canada, p. 342.



Figure 3.126 : L'opéra Boris Godounov, présenté par le Bolshoi en 1967
expo 67, montréal, canada, p. 343.



Figure 3.127 : Daphnis et Chloé, présenté par le Ballet de l'Opéra de Paris en 1967
 expo 67, montréal, canada, p. 350.



Figure 3.128 : La pièce Salomon et le Savetier, présentée par le Théâtre Cameri d'Israël en 1967
 expo 67, montréal, canada, p. 347.

au cours des trois décennies suivantes. Créés l'un après l'autre, des festivals et des événements culturels annuels de portée internationale contribuaient à faire de Montréal une métropole internationale du spectacle. Ville-mère d'organismes importants tels que l'Orchestre symphonique de Montréal, les Grands Ballets canadiens, le Cirque du Soleil, l'Ensemble I Musici, l'Opéra de Montréal et l'Orchestre métropolitain, Montréal et sa région métropolitaine disposaient à la fin du siècle de plus de 100 troupes de théâtre, 50 compagnies de danse et 150 salles de concerts³⁵¹.

Appropriés pour des événements majeurs, le Stade olympique de 1976 et le Centre Molson, 1995 complétaient la Place des Arts, centre culturel principal de la ville qui passait de trois à cinq salles de spectacles durant cette période. Un vaste ensemble de petites salles et de théâtres présentaient de plus de nombreux spectacles de classe mondiale. La scène culturelle montréalaise offrait donc durant cette période des spectacles pour tous les types d'audiences, tels que concerts et opéras, théâtre en français et en anglais, performances de ballet et de danse, de même que de nombreux artistes et musiciens de renommée internationale.

Fondé en 1978 par Alain Simard *et al.*, le Festival International de Jazz de Montréal voyait le jour à l'été de 1980 à Terre des Hommes³⁵². Tenu à la Place des Nations, il accueillait 12 000 festivaliers la première année, 22 000, l'année suivante. De formule originale et d'ambiance décontractée, cette fête annuelle du jazz offrait quelques spectacles gratuits, présentant des grands noms internationaux de même que des musiciens locaux. Devenu corporation autonome sans but lucratif, appuyé par quelques commanditaires, le festival quittait l'île Sainte-Hélène en 1982 pour le quartier latin montréalais, rue Saint-Denis, recevant alors 80 000 festivaliers.

D'une année à l'autre, la manifestation gagnait en importance et adoptait son site définitif autour de la Place des Arts en 1989. À cette occasion, le centre-ville montréalais se transformait en un véritable Village global musical, recevant plus de un million de visiteurs, montréalais et touristes, pendant dix jours. Constituant un étonnant phénomène social, devenant une tradition populaire et générant des retombées économiques considérables, le festival attirait alors des foules de plus en plus immenses, passant de 1,4 à 1,9 million de festivaliers de 1993 à 2004³⁵³. Distribuant de nombreux prix, ce festival de renommée internationale devenait un des événements musicaux les plus prestigieux, courus et appréciés ; il était couvert par les journalistes et les télévisions du monde entier.

Perpétuant l'esprit internationaliste d'Expo'67, le plus important festival annuel montréalais y prenait donc ses racines. De même, le Festival des Films du Monde de Montréal, fondé en 1977 par Serge Losique, prenait ses sources dans le Festival international du film de Montréal d'Expo'67. Se déroulant au mois d'août de chaque année, il recevait le Grand Prix

des Amériques et avait pour but d'encourager la diversité culturelle et la compréhension entre les peuples, de propager et de stimuler l'art cinématographique sur tous les continents et de faire connaître les nouveaux talents³⁵⁴.

Ces festivals étaient suivis en 1983 du premier Festival Juste pour rire qui présentait devant 5000 spectateurs 16 artistes comiques européens dans 30 spectacles différents. Un volet anglophone « Just for Laugh » était créé deux ans plus tard, suivi d'un volet extérieur en 1988 générant de grands rassemblements, puis du Théâtre Juste pour rire fondé en 1991³⁵⁵. En 1985 était fondé à La Ronde, l'International Benson & Hedges devenu par la suite l'International des Feux Loto-Québec. Consistant en un concours international de feux d'artifice, l'événement attirait plus de 5,7 millions de spectateurs. S'avérant un franc succès, le festival était répété les années suivantes, les feux devenant exclusivement pyro-musicaux à partir de 1987. Durant les 16 années suivantes, des représentants de 19 pays présentaient un total de 141 spectacles devant une foule moyenne de 2,3 millions de spectateurs³⁵⁶. Cet événement annuel important prenait lui aussi ses sources dans Expo'67 et ses feux d'artifices.

Puis, en 1987, était mis sur pied le Festival international Nuits d'Afrique pour diffuser les talents musicaux d'artistes originaires d'Afrique, des Antilles et d'Amérique latine, contribuant au développement multiculturel de Montréal issu d'Expo'67. Un site extérieur pour spectacles gratuits était aménagé en 1990, pouvant accueillir 8000 visiteurs à partir de 1995³⁵⁷.

Suivaient enfin les FrancoFolies de Montréal, festival majeur de la chanson francophone internationale fondé en 1989, qui offrait alors une quinzaine de spectacles vus par 5000 personnes. Générant un impact majeur sur la culture populaire, ce festival offrait en 2003 quelque 200 spectacles, dont 150 gratuits, attirant plus de 800 000 festivaliers³⁵⁸. Plusieurs festivals annuels montréalais d'importance secondaire s'ajoutaient au fil des ans en une longue liste, contribuant à faire de Montréal une ville internationale du spectacle construite sur les bases d'Expo'67 et de son Festival mondial du spectacle.

Avec l'analyse détaillée de ces divers spectacles, nous avons vérifié le troisième sous-critère de preuve traitant des arts du spectacle et du multiculturalisme montréalais, constituant un autre aspect de la quatrième sous-hypothèse présentement à l'étude dans le Chapitre Trois.

Le quatrième sous-critère de preuve traite des grands spectacles et compétitions sportives d'Expo'67 en relation avec de grands événements internationaux ultérieurs tels que les Jeux olympiques de Montréal de 1976, les Floralties internationales de Montréal de 1980, suivis d'éditions répétées d'événements sportifs tels que le Grand Prix de Formule Un du Canada, la Coupe Rogers Masters de Tennis du Canada.

Contenant 25 000 sièges, l'Autostade de la Cité-du-Havre était le lieu de six spectacles à grand déploiement et des principales compétitions sportives d'Expo'67 (fig. 3.129). Des 5 millions de billets mis en vente pour les divertissements par les organisateurs de l'Expo, la moitié était destinée aux grands spectacles de l'Autostade³⁵⁹. Ils incluaient le spectacle intitulé « L'Homme, ce casse-cou » avec « Ringling Bros. Barnum & Bailey Circus – The Greatest Show on Earth », présentant les numéros des plus célèbres artistes internationaux du cirque, dont des numéros en automobile, en hélicoptère et en avion ; le Carrousel militaire des Forces armées canadiennes ; le spectacle « Toute voile dehors » de Maurice Chevalier présenté par Leon Leonidoff, rendu célèbre pour ses productions du Radio City Music Hall ; le célèbre spectacle du palais des Sports de la Gendarmerie française, avec 700 hommes, 130 chevaux et 25 jeeps ; la Grande Cavalcade mondiale présentant les numéros de chevaux savants du monde entier, y compris le spectacle de cavalerie de la Gendarmerie royale ; le Grand Rodéo de l'Ouest (fig. 3.130)³⁶⁰.

Trois grandes séries de compétitions sportives se déroulaient à l'Autostade, d'autres épreuves ayant cours à la piscine de l'île Sainte-Hélène et au Jardin des Étoiles de La Ronde, à Montréal et aux rapides de Lachine, sur le lac Saint-Louis, à Valleyfield, à Sherbrooke et ailleurs au Québec. À l'Autostade avaient lieu un tournoi international de soccer, le plus universel des sports populaires ; l'arrivée du tour cycliste de la Nouvelle-France ; des épreuves internationales d'athlétisme où les meilleurs athlètes d'Europe et d'Amérique se rencontraient en compétition immédiatement après les Jeux panaméricains de Winnipeg. Ailleurs avaient lieu un rallye, des tournois internationaux de crosse, d'escrime, de tennis sur table, de water-polo, de ski nautique, de canotage, de voile, d'hydroglisseurs, de scoutisme, de même que les championnats canadiens de tennis, de golf, de tir au pigeon, etc.³⁶¹.

En complément à ces divers événements, de nombreux spectacles gratuits étaient présentés sur le site, tels que des démonstrations de ski nautique, des courses de canots, des concerts populaires, des feux d'artifice. De nombreux divertissements se déroulaient aux pavillons nationaux allant des spectacles de folklore et de marionnettes à des concerts de jazz et récitals classiques. Dans le cadre des Journées spéciales des pays, des provinces et des organismes supranationaux participants, de joyeuses fêtes populaires étaient tenues toutes les semaines à la Place des Nations, dont l'amphithéâtre en plein air pouvait accommoder 8000 personnes.

Présidant ces journées spéciales, les chefs d'État et les représentants des divers pays, accompagnés de S. E. Pierre Dupuy, inauguraient avec des cérémonies protocolaires de grands spectacles fastueux, gais et colorés qui duraient plusieurs heures. Enfin, pour divertir les files d'attente des trop nombreux visiteurs, des jongleurs, des magiciens, des danseurs, des musiciens



Figure 3.129 : Vue aérienne sur l'Autostade d'Expo'67
Architecture-Bâtiment-Construction, septembre 1967, p. 38.



Figure 3.130 : Grand spectacle de la Gendarmerie française, présenté à l'Autostade en 1967
expo 67, montréal, canada, p. 349.

et des chanteurs donnaient des spectacles improvisés sur la scène de théâtres ambulants, se déplaçant d'un pavillon à l'autre³⁶².

En 1967, ces diverses activités donnaient un avant-goût aux Montréalais pour les grands spectacles sportifs et rassemblements populaires. Fort de son succès avec Expo'67, le maire Drapeau soumettait la candidature de Montréal comme ville-hôte des Jeux olympiques de 1976. Le 12 mai 1970, le Comité international olympique annonçait que Montréal serait l'hôte des Jeux olympiques de la XXI^e Olympiade³⁶³. L'architecte français Roger Taillibert (né en 1926) était alors choisi comme maître d'œuvre du Parc olympique montréalais et concepteur du Stade et du Vélodrome, dont les plans étaient dévoilés en avril 1972. Unique au monde, le Stade, entièrement complété en 1986, constituait une gigantesque œuvre d'art construite au coût de 1 milliard de dollars (fig. 3.131 et 3.132).

Conçu par les architectes québécois Roger D'Astous (1926-1998) et Luc Durand (né en 1929), le Village olympique, composé de deux pyramides, pouvait accommoder 9500 athlètes. D'autres sites olympiques montréalais étaient aménagés pour l'occasion tels que le Bassin olympique d'aviron de l'île Notre-Dame, différents centres sportifs, arénas et stades. En 1976, 92 pays participants se disputaient l'honneur des compétitions devant 3,5 millions de spectateurs³⁶⁴. Les événements étaient largement médiatisés et télédiffusés à travers le monde, incluant les cérémonies d'ouverture et de fermeture, de même que les compétitions de 21 disciplines olympiques disputées dans 27 lieux différents. La jeune athlète roumaine Nadia Comaneci se distinguait particulièrement comme l'héroïne des jeux, le Canada terminant en dixième position du palmarès avec 11 médailles seulement, loin derrière l'Union soviétique, en tête de liste avec 47 médailles³⁶⁵.

Devenant par la suite une des principales attractions touristiques de Montréal, le Stade olympique présentait régulièrement et pendant de nombreuses années les matchs de baseball et de football des équipes locales. Des spectacles de grandes vedettes populaires internationales et de nombreux salons attirant de grandes foules y étaient aussi présentés. Le Vélodrome était transformé en Biodôme permanent au début des années quatre-vingt-dix et le Village olympique en complexe d'appartements après 1976.

Les Jeux olympiques de Montréal constituaient en quelque sorte une reprise d'Expo'67, confirmant le nouveau statut international de la métropole québécoise. Ce statut était par la suite maintenu par les Floralties internationales de Montréal de 1980, une première en Amérique du Nord où de nombreux pays rivalisaient de créativité avec leurs spectacles floraux.

Elles étaient partagées en floralties extérieures aménagées, à l'île Notre-Dame, sur le site d'Expo'67, et en floralties intérieures, brève exposition printanière tenue au Parc olympique.

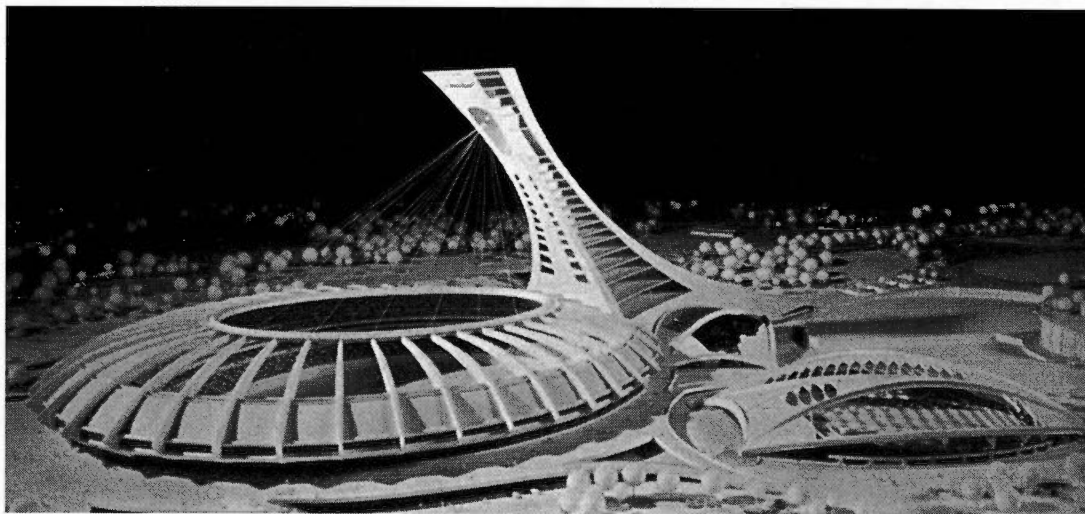


Figure 3.131 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette du Stade olympique et du Vélodrome de Montréal, en 1975
Sports olympiques, Album officiel, Montréal 1976, p. 38.



Figure 3.132 : Vue aérienne sur le Stade olympique et le Vélodrome de Montréal, complété en 1986
Continuité, no. 53, printemps 1992, p. 31.

Durant tout l'été, 50 jardins extérieurs s'étendant sur 260 hectares étaient accessibles au public montréalais et étranger³⁶⁶. Quant aux floralies intérieures, elles consistaient en une exposition de 13 jours qui attirait 300 000 visiteurs du 17 au 29 mai 1980. Les Floralies étaient surtout l'œuvre du Jardin botanique de Montréal, qui se dotait dix ans plus tard de deux splendides jardins, japonais et chinois.

Les Floralies internationales de Montréal constituaient donc un important jalon internationaliste en matière de paysagisme pour Montréal. Vingt-cinq ans plus tard, des jardins aménagés de 25 hectares situés au cœur de l'île Notre-Dame constituaient l'héritage de ce troisième grand événement organisé par l'administration Drapeau. Quant à l'esprit des Jeux olympiques de Montréal, il était perpétué par d'importants événements sportifs internationaux tenus annuellement.

Ainsi, le Grand Prix de Formule Un du Canada, tenu pour la première fois à Mosport, Ontario, en 1967, déménageait en 1978 au nouveau circuit Gilles Villeneuve aménagé sur l'île Notre-Dame³⁶⁷. Faisant partie d'une série de Grand Prix tenus dans une vingtaine de pays et constituant le Championnat annuel de Formule Un, le Grand Prix du Canada constituait un événement sportif local très couru, médiatisé et télédiffusé internationalement. Le même circuit recevait de plus la course annuelle Molson Indy Champcar de Montréal, un autre événement important dans le monde de la course automobile nord-américaine.

Tenu alternativement à Montréal et à Toronto à tous les ans, la Coupe Masters Rodgers de Tennis du Canada constituait un autre événement sportif local important. Institué en 1881, le prestigieux tournoi international de tennis masculin s'avérait un événement reconnu mondialement et attirait les meilleures raquettes du monde avec une bourse de 2,45 millions de dollars en 2005. L'édition montréalaise de 2001 établissait un record d'assistance avec 165 611 spectateurs. Institué en 1892, le tournoi international de tennis féminin faisait quant à lui l'objet d'une bourse de 1,35 million de dollars en 2005³⁶⁸. Ces événements sportifs d'une semaine établis de longue date contribuaient à perpétuer le statut international de Montréal après Expo'67.

D'autres événements sportifs de moindre importance étaient aussi organisés annuellement à Montréal, contribuant au rayonnement hors frontière de la métropole québécoise. Ainsi, le Festival international de courses de bateaux-dragons de Montréal, tenu au Bassin olympique de Montréal depuis 1996, attirait des milliers de spectateurs et de touristes, passant d'une trentaine à plus de 120 équipes internationales en l'espace de huit ans³⁶⁹. Le Festival de la santé – Marathon international de Montréal constituait un autre événement couru, de même que la Féria du Vélo. Enfin, le XI^e championnat des mondiaux aquatiques 2005, parrainé par la Fédération internationale de natation, constituait un autre événement sportif majeur

supplémentaire, tenu à Montréal en juillet 2005, après Fukuoka 2001 et Barcelone 2003, et avant Melbourne 2007³⁷⁰.

Ces compétitions sportives et autres grands événements contribuaient eux aussi à faire de Montréal une grande ville de renommée mondiale, à vocation internationale. Reconnue à travers le monde dès 1967, elle attirait de nouveaux immigrants, affichant un multiculturalisme progressif croissant. Cette nouvelle vocation de Montréal prenait ses sources dans les années soixante, lors de la révolution tranquille, et surtout dans Expo'67 qui constituait la base de lancement de ce phénomène. Avec l'analyse détaillée des grands événements et activités sportifs d'Expo'67 mis en relation avec les grands événements montréalais subséquents, nous avons confirmé la pertinence du quatrième sous-critère de preuve, contribuant à prouver le quatrième segment de la troisième hypothèse présentement à l'étude.

Le cinquième sous-critère de preuve traite des Conférences Noranda, tenues dans le cadre d'Expo'67, en relation avec les conférences et les congrès internationaux importants tenus à Montréal depuis lors, et plus particulièrement depuis 1982, année de l'ouverture du palais des congrès de Montréal. Avec des conférences telles que Les Grands Explorateurs (1972) et les Conférences Alcan d'Architecture (1974-1997) de l'université McGill, ces conférences et ces congrès contribuaient au rayonnement subséquent de la métropole québécoise sur la scène culturelle, scientifique et internationale.

Pour diffuser les progrès mondiaux réalisés dans les domaines scientifique, industriel et humanitaire, une série de 28 conférences était organisée pour Expo'67, mettant en valeur l'aspect scientifique du thème de Terre des Hommes. Les Conférences Noranda étaient tenues dans l'auditorium DuPont du Canada, abritant une salle de 372 places, pourvue de dispositifs modernes efficaces de sonorisation, de cinématographie et de traduction simultanée, située dans un petit bâtiment de l'île Sainte-Hélène adjacent au pavillon thématique L'homme Interroge l'Univers (fig. 3.133)³⁷¹.

Favorisant l'interdisciplinarité, ces conférences étaient données par des savants du monde entier spécialisés en sciences pures et appliquées, humanités et sciences sociales, prenant la parole devant des auditoires choisis. Introduit par S. E. Pierre Dupuy, Paul-Henry Spaak, premier président de l'assemblée générale des Nations unies, donnait le coup d'envoi avec un discours intitulé « Comment faire régner la paix dans le monde »³⁷².

Traitant d'attitudes pacifistes, de non-violence et de compréhension mutuelle entre les peuples, cet exposé de science politique faisait l'éloge des organismes internationaux tels que les Nations unies, l'Alliance atlantique et la Communauté européenne, alors que la science se faisait menaçante et n'avait toujours pas résolu les problèmes majeurs de l'humanité. Des conférences



Figure 3.133 : Vue extérieure sur l'entrée de l'auditorium DuPont d'Expo'67
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 79.



Figure 3.134 : Vue intérieure de l'auditorium DuPont, lors d'Expo'67
Faber / Roy, p. 152.

spécialisées suivaient ensuite, traitant de divers thèmes : économie, philosophie, préhistoire, développement, administration publique, recherche industrielle, éducation, architecture, chimie organique, médecine, électronique, physique appliquée, géologie et astronomie (fig. 3.134)³⁷³.

D'autres conférences nationales et internationales dans le domaine des sciences et des humanités étaient aussi organisées à l'auditorium DuPont. Chaque samedi, des scientifiques canadiens distingués y donnaient des conférences accompagnées de démonstrations destinées à des élèves de niveau secondaire. Enfin, « Aperçu 67 » consistait en un programme international quotidien de films scientifiques de trois heures accessibles au grand public³⁷⁴. Huit ans plus tard, dans le contexte effervescent de la préparation des Jeux olympiques de Montréal de 1976, alors que 12 nouveaux hôtels étaient érigés en ville, il était décidé de construire un palais des Congrès pouvant accommoder jusqu'à 9000 participants³⁷⁵. Un concours d'architecture était organisé en 1979 par le gouvernement du Québec et le palais ouvrait ses portes en 1983. De 1999 à 2002, sa superficie était doublée pour l'adapter aux nouvelles tendances du marché.

Site de 15 événements majeurs annuels, le palais faisait alors l'objet de quelque 200 réunions annuelles, incluant congrès, foires, expositions et assemblées, dont une dizaine de congrès internationaux³⁷⁶. Grâce à cet important outil de promotion internationale, Montréal devenait la première ville canadienne et la troisième nord-américaine dans ce domaine, après Washington et New York. Elle était l'hôte de grandes réunions mondiales telles que la Conférence internationale des Nations unies sur les changements climatiques de 2005³⁷⁷.

Prenant sa source dans Expo'67, première grande entreprise internationaliste montréalaise, le palais des congrès de Montréal constituait donc un autre exemple du rayonnement international et de l'ouverture multiculturelle de cette ville francophone nord-américaine, distinctive par sa saveur européenne, sa sécurité et sa qualité de vie.

Depuis la tenue d'Expo'67, deux nouvelles universités montréalaises ouvraient leurs portes, soit l'Université du Québec à Montréal (UQAM, 1969) et l'université Concordia (Sir George Williams, 1948, Concordia, 1974), s'ajoutant aux deux autres préexistantes, soit l'Université de Montréal (1876) et McGill University (1821). Il en résultait en 2005 une ville qui se retrouvait au premier rang de toutes les villes canadiennes pour ses activités universitaires, se distinguant par la qualité et la magnitude de sa recherche.

La région métropolitaine comprenait alors 160 000 étudiants universitaires, soit un rapport de 4,17 étudiants par 100 habitants, le deuxième plus haut rapport en Amérique du Nord après Boston³⁷⁸. De ces effectifs, 11 % des étudiants s'avéraient étrangers, soit 17 000. En 2005, plusieurs compagnies montréalaises avaient développé une expérience enviable en recherche et en développement, leur procurant une longueur d'avance sur les marchés internationaux.

Leur approche innovatrice et leurs produits originaux leur conféraient un statut international particulier dans les secteurs de haute technologie, tels que l'aéronautique, l'industrie spatiale, les télécommunications, les produits informatiques et pharmaceutiques³⁷⁹.

Ses caractéristiques universitaires et scientifiques distinctives contribuaient donc à donner à Montréal un vigueur internationaliste permanente, issue d'Expo'67, lui permettant de rayonner comme un phare sur la scène mondiale. Avec l'analyse détaillée de ce cinquième sous-critère de preuve traitant des conférences, des congrès et des recherches ayant cours à Montréal depuis Expo'67, nous avons vérifié un autre aspect de la sous-hypothèse présentement à l'étude.

S'ajoutant aux cinq autres, le sixième sous-critère de preuve traite des caractéristiques démographiques progressives de Montréal associées à l'immigration, depuis les années cinquante jusqu'à maintenant, confirmant sa nouvelle nature et sa vocation multiethniques. Résultant d'une politique canadienne d'ouverture, cette immigration soutenue visait, d'une part, à palier à la baisse du taux de natalité, après 1967, des populations francophone et anglophone de vieilles souches et, d'autre part, à répondre aux besoins de nombreux étrangers en quête d'une nouvelle patrie pour les accueillir.

De 1951 à 1981, la population de l'île de Montréal passait de 1 320 232 à 1 760 122 habitants³⁸⁰. Le Québec qui recevait le quart des immigrants canadiens dans les années cinquante n'en recevait plus que le sixième dans les années soixante-dix et quatre-vingts, au profit de Toronto, nouvelle métropole anglophone du Canada. À partir des années soixante, le gouvernement canadien ouvrait la porte à l'immigration extra-européenne, le Québec favorisant la venue de francophones à partir de la décennie suivante. Montréal recevait alors des réfugiés politiques du Sud-Est asiatique (surtout du Vietnam), d'Amérique centrale, du Chili et du Liban, de même que des Haïtiens en grand nombre, des Français, des Anglais et des Américains³⁸¹.

Dominée par 65 % de canadiens français et 22 % d'anglais, la mosaïque ethnique de Montréal se transformait de 1951 à 1971 avec l'arrivée de nombreux Italiens qui devançaient à partir de 1961 les 4 % de Juifs immigrés. Après 1971, les immigrants européens se faisaient moins nombreux en comparaison aux arrivants francophones d'autres parties du monde, les minorités ethniques noires et asiatiques devenant plus importantes. Au milieu des années cinquante, une vague d'immigrants grecs venait grossir les effectifs, suivis de Portugais jusque dans les années soixante-dix. À partir de 1974, les Haïtiens se hissaient au premier rang, suivis des Indochinois et des Indo-Pakistanaï³⁸².

Sur un total de 600 000 immigrants vivant dans la région métropolitaine en 1996 et représentant 18 % des 3,35 millions d'habitants, 17 % étaient arrivés avant 1961, 17 % de

1961 à 1970, 20 % de 1971 à 1980, 23 % de 1981 à 1990, 23 % de 1991 à 1996³⁸³. Vingt et un pour-cent de ces immigrants étaient nés en Europe du Sud (surtout Italie), 12 % en Europe de l'Ouest (surtout France), 11 % dans les Antilles (surtout Haïti), 10 % au Moyen-Orient (surtout Liban), 8 % en Europe de l'Est (surtout Pologne et Roumanie), 8 % en Asie du Sud-Est (surtout Vietnam), 7 % en Afrique du Nord (surtout Maroc et Égypte), 7 % en Amérique du Sud, 5 % en Asie de l'Est (surtout Chine) et 5 % en Asie du Sud (surtout Inde). Ainci, 42 % de ces immigrants étaient nés en Europe, 27 % en Asie et 21 % en Amérique, 46 % appartenant à des minorités ethniques et 46 % étant arrivés depuis 1981.

En 2001, on dénombrait à Montréal près de 500 000 personnes nées à l'extérieur du pays. De 1981 à 2001, l'importance relative des immigrants passait de 21 % à 28 % de la population totale, contrairement à Vancouver et à Toronto où ils formaient la moitié de la population³⁸⁴. En 2001, les immigrants montréalais provenaient principalement de pays où le français était parlé, tels que l'Algérie, la France, Haïti et le Maroc. Les principaux pays d'origine des immigrants établis étaient l'Italie (12 %), Haïti (7 %), la France (5 %), le Liban (4 %), le Vietnam (4 %) et la Chine (4 %)³⁸⁵.

Dressant un portrait démographique historique sommaire de Montréal, ce bref exposé permet de conclure que Montréal était très active sur le plan de l'immigration depuis l'après-guerre et jusqu'à la fin du siècle. La population de la grande région de Montréal croissait substantiellement durant cette période, se transformant graduellement dans une société de plus en plus cosmopolite.

Le momentum d'immigration se poursuivait après 1967, les minorités ethniques prenant de plus en plus d'importance. Originant d'Expo'67, suivie des Jeux olympiques de 1976, le statut de grande ville internationale contribuait à attirer la grande majorité des immigrants québécois à Montréal plutôt qu'à Québec et dans les autres villes de province. Ainsi, l'effet catalyseur internationaliste d'Expo'67 contribuait à générer une nouvelle montréalité multiculturelle.

L'analyse détaillée de ce sixième sous-critère de preuve qui traitait de la démographie montréalaise depuis 1967 nous permet maintenant de conclure en l'impact positif d'Expo'67 sur la démographie montréalaise, ce qui contribue à prouver le quatrième segment de la troisième sous-hypothèse présentement à l'étude dans le Chapitre Trois.

Depuis cette analyse détaillée rajoutée aux précédentes, nous savons maintenant que l'héritage d'Expo'67 était très varié, environnemental, urbanistique, architectural, social, culturel, voire même gastronomique. N'attirant que 4 % des visiteurs, soit 2 millions de visiteurs provenant de l'extérieur de l'Amérique du Nord, Expo'67 constituait avant tout une première ouverture sur le monde pour les Montréalais, les Québécois et les Canadiens, constituant une

grande manifestation de solidarité entre les nations³⁸⁶. Agissant comme le grand catalyseur des années soixante, elle accélérât une nouvelle ouverture sur le monde et propulsait rapidement le Québec dans le nouveau Village global.

Expo'67 laissait donc un important héritage psychologique aux Québécois et aux Montréalais en particulier, en marquant leur imaginaire. Son caractère temporaire empêchait toutefois la pérennité de ses installations. Cet héritage était aussi de nature physique et de portée environnementale, avec deux grandes îles fluviales, un immense parc d'attraction et la nouvelle Cité-du-Havre qui abritait désormais Habitat 67 en permanence et le Musée d'art contemporain de Montréal qui demeurait à cet endroit de 1967 à 1992.

La vocation expositionnelle du site était maintenue par l'administration Drapeau avec des programmes d'expositions annuelles à « Terre des Hommes » à partir de 1968. Poursuivant l'internationalisation culturelle de la communauté montréalaise, « Terre des Hommes » contribuait pendant plusieurs années au nouvel internationalisme de Montréal. Toutefois, cette grande attraction renouvelée perdait graduellement de l'attrait, le site devenant morne et désolé à partir de 1973, alors que de nombreuses structures temporaires étaient détruites les unes après les autres. Accumulant déficits sur déficits (80 millions de dollars en 1977), cet éléphant blanc originant d'Expo'67 agonisait finalement au milieu des années quatre-vingts³⁸⁷.

Les Jeux olympiques de 1976 entraînaient toutefois la construction du Bassin olympique. Il était suivi deux ans plus tard du circuit Gilles Villeneuve. Ces installations amorçaient le lent programme de transformation du site. Les Floralties de 1980 avaient elles aussi un impact important sur ce magnifique parc fluvial en devenir. En 1992, de nouveaux aménagements paysagers transformaient le site, une plage étant aménagée sur l'île Notre-Dame³⁸⁸.

Durant les années quatre-vingt-dix, la Biosphère était réaménagée dans l'ancien pavillon des États-Unis et le Casino de Montréal dans les anciens pavillons de la France et du Québec. D'autres traces architecturales d'Expo'67 étaient encore visibles sur le site telles que la Place des Nations, la structure du pavillon de la Corée. Le parc des Îles était rebaptisé parc Jean-Drapeau après sa mort en 1999.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique des six sous-critères de preuve utilisés relativement à la quatrième tâche du Chapitre Trois consistant à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues successives d'immigration et constituant une nouvelle réalité historique pour la métropole québécoise peut maintenant être effectuée. Il faut toutefois les pondérer en sous-critères de preuve d'importance primaire et secondaire.

Le premier sous-critère de preuve prenait en considération le grand nombre de restaurants étrangers trouvés à Expo'67 en relation avec le foisonnement subséquent à Montréal de ces établissements. Son analyse textuelle et contextuelle révélait la présence de nombreux restaurants gastronomiques dans plusieurs pavillons nationaux, complétés de quelques restaurants indépendants spécialisés en cuisine étrangère. Elle révélait de plus un foisonnement progressif subséquent de restaurants étrangers à Montréal et à Québec, soit 12 % et 18 % de la totalité en 1995. Largement positifs, ces résultats en faisaient un sous-critère d'importance primaire.

Le second sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation les expositions internationales en arts visuels tenues à Expo'67 et les événements et les expositions majeurs internationaux en arts visuels tenus à Montréal durant les décennies postérieures. Son analyse détaillée révélait une présence importante des arts visuels sur le site d'Expo'67 depuis les quatre expositions muséales internationales tenues aux nombreuses sculptures contemporaines disposées un peu partout sur le site. Elle révélait de plus une importante activité muséale subséquente à Montréal, confirmant son rayonnement international, en particulier depuis le Musée des beaux-arts de Montréal et le Centre Canadien d'Architecture à partir de 1990. Les résultats positifs obtenus en faisaient un sous-critère de preuve d'importance primaire.

Le troisième sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation le Festival mondial du spectacle d'Expo'67 et les nombreux festivals internationaux de spectacles sur scène organisés à Montréal durant les décennies suivantes. L'analyse détaillée des événements internationaux dans le monde du spectacle liés à Expo'67 révélait la participation de nombreux pays à un impressionnant programme montréalais d'ampleur internationale. S'inspirant de ce premier succès magistral, des activités subséquentes de premier ordre étaient organisées à Montréal dans les décennies suivantes sous forme de grands festivals annuels tels que le Festival International de Jazz et les FrancoFolies de Montréal, en faisant une ville-spectacle de renommée internationale. Largement positifs, les résultats obtenus confirmaient l'importance primaire de ce troisième sous-critère de preuve.

Le quatrième sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation les grands spectacles et compétitions sportives d'Expo'67 en relation avec les grands événements internationaux montréalais ultérieurs, tels que les Jeux olympiques de Montréal de 1976 et les Floralties internationales de Montréal de 1980, suivis des éditions répétées d'importants événements sportifs internationaux tels que le Grand Prix de Formule Un du Canada et la Coupe Rogers Masters de Tennis du Canada.

Son analyse détaillée révélait la présence de nombreux spectacles sportifs et à grand déploiement lors d'Expo'67, constituant d'autres importantes activités montréalaises et

québécoises de portée internationale. Elle révélait de plus un apport supplémentaire considérable de la part de Montréal à la scène internationale, avec les Jeux olympiques de 1976 et les Florales de 1980, de même que le Grand Prix annuel de Formule Un du Canada devenu montréalais en 1978. Ces résultats confirmaient l'importance primaire de ce quatrième sous-critère de preuve.

Le cinquième sous-critère de preuve utilisé consistait à mettre en relation les Conférences Noranda, tenues dans le cadre d'Expo'67, avec les conférences et les congrès internationaux importants tenus à Montréal depuis lors. Son analyse détaillée révélait la présence limitée de ce type d'activités lors d'Expo'67, réservées à des auditoires spécialisés et présélectionnés. Elle révélait de plus une présence limitée de ce type d'activités à Montréal jusqu'en 1982, année d'ouverture du premier palais des Congrès de Montréal.

Ces activités croissantes étaient associées à la recherche scientifique progressant à Montréal depuis l'ouverture de deux nouvelles universités dans les années soixante-dix, attirant une importante clientèle estudiantine étrangère. Les résultats obtenus confirmaient l'importance secondaire du cinquième sous-critère de preuve.

Enfin, le sixième et dernier sous-critère de preuve traitait des caractéristiques démographiques progressives de Montréal associées à l'immigration, depuis les années cinquante jusqu'à maintenant, confirmant sa nouvelle nature et sa vocation multiethniques depuis l'impact multiculturel d'Expo'67. Les résultats obtenus de cette analyse indiquaient la poursuite ininterrompue d'une importante immigration pan-canadienne, caractérisée à Montréal par un moins grand nombre d'étrangers, d'origine surtout francophone, par un accroissement des minorités ethniques noire et asiatique et surtout par un accroissement du taux relatif des immigrants passant de 21 à 28 % de 1981 à 2001. Ces résultats positifs sur l'immigration confirmaient l'importance secondaire de ce dernier sous-critère de preuve.

Ainsi, les quatre premiers sous-critères de preuve d'importance primaire confirmaient les interrelations directes entre Expo'67 et la vocation internationaliste et multiculturelle subséquente de Montréal. Les restaurants de cuisine étrangère, les expositions internationales en arts visuels, le festival mondial du spectacle, de même que les grands spectacles et événements sportifs d'Expo'67 constituaient des sources d'inspiration pour l'organisation d'événements majeurs internationaux occasionnels et de durée limitée, répétés régulièrement à partir de 1978.

Nous pouvons donc maintenant affirmer avec assurance la nature particulière d'Expo'67 comme événement catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues successives d'immigration ayant généré depuis une nouvelle réalité multiethnique pour la métropole québécoise.

3.6 Mise en relation de ces données vérifiées

Depuis l'énoncé initial de la troisième sous-hypothèse se présentant comme « Témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture présentée à Expo'67 fit aussi l'objet d'un métissage, à l'origine d'une montréalité transculturelle », le troisième chapitre de cette thèse, intitulé Uniformisation et métissage, visait à effectuer quatre tâches de vérification relativement à quatre segments choisis de cette sous-hypothèse.

Se présentant comme l'analyse, l'évaluation et la vérification du processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante à travers l'architecture moderne d'Expo'67, microcosme éphémère représentant le Village global de Marshall McLuhan, le premier segment de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié tentativement au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que : l'interrelation entre Expo'67, microcosme éphémère sondant l'état des cultures nationales du nouveau Village global, et l'uniformisation internationale des cultures ; la relation entre l'uniformisation formelle des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation culturelle générale sur la scène internationale ; la relation entre l'uniformisation technologique architecturale moderne des pavillons d'Expo'67 et l'uniformisation technologique, scientifique, générale et internationale des années soixante ; la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret incarnant le nouveau Village global de Marshall McLuhan, résultat de l'ubiquité des nouveaux médias électroniques et des autres progrès technologiques, scientifiques et commerciaux américains d'après-guerre. Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de deux sous-critères de preuve dominants, soit le premier traitant d'uniformisation culturelle et le quatrième traitant du Village global.

Se présentant comme l'analyse, l'évaluation et la vérification des cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture traditionnelle non moderne, le deuxième segment de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié tentativement au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que les cas de métissages relatifs à l'Extrême-Orient, aux Sud-Est asiatique, aux Antilles et à l'Amérique du Nord. Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de trois sous-critères de preuve dominants par leur nombre, soit le premier traitant des pavillons de la Chine populaire (Taiwan) et de la République de Corée (du Sud), le deuxième considérant les pavillons de la Thaïlande et de la Birmanie et le quatrième prenant en considération le pavillon du Maine, Le Village et Fort Edmonton – Pioneerland. Quant au troisième, il ne traitait que d'un seul pavillon antillais soit celui de la Jamaïque.

Se présentant comme l'analyse, l'évaluation et la vérification des cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons

d'architecture moderne régionaliste, le troisième segment de la sous-hypothèse était lui-même vérifié tentativement au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que les cas de métissage relatifs à l'Asie, à l'Afrique, au monde arabe et aux Antilles. Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de deux critères dominants par leur nombre, soit le premier traitant des pavillons du Japon, de l'Inde, du Ceylan et de l'Iran, et le troisième traitant des pavillons de l'Algérie, de la République arabe unie (Égypte) et du Koweït, du Maroc et de la Tunisie. Considérés d'importance secondaire, le second traitait des pavillons de l'Éthiopie et de l'île Maurice et le quatrième, des pavillons de Guyane et Barbade, et Trinidad & Tobago et Grenade.

Se présentant comme l'analyse, l'identification et la vérification de la nature particulière d'Expo'67 comme catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues d'immigration successives et constituant une nouvelle réalité historique pour la métropole québécoise, le quatrième segment de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié tentativement au moyen de six sous-critères de preuve tels que : le grand nombre de restaurants étrangers retrouvés sur le site d'Expo'67 en relation avec le foisonnement subséquent de restaurants montréalais de ce type depuis 1968 ; les expositions internationales d'arts visuels d'Expo'67 en relation avec les événements et les expositions majeurs internationaux en arts visuels organisés à Montréal durant les décennies postérieures ; le Festival mondial du spectacle d'Expo'67 en relation avec les festivals internationaux de spectacles sur scène organisés à Montréal durant les décennies suivantes ; les grands spectacles et compétitions sportives d'Expo'67 en relation avec les grands événements montréalais internationaux ultérieurs tels que les Jeux olympiques de Montréal de 1976, les Floralies internationales de Montréal de 1980, suivis des éditions répétées d'événements sportifs importants ; les Conférences Noranda tenues lors d'Expo'67 en relation avec les conférences et les congrès internationaux subséquents tenus à Montréal ; les caractéristiques démographiques de Montréal associées à l'immigration depuis les années cinquante jusqu'à maintenant, confirmant sa nouvelle nature et sa vocation multiethniques depuis l'impact multiculturel d'Expo'67. Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de quatre sous-critères dominants, soit le premier, le deuxième, le troisième et le quatrième.

Les connaissances acquises sur le phénomène observé en quatre segments séparés nous permettent donc d'affirmer maintenant qu'Expo'67 constituait un microcosme concret mais éphémère incarnant le nouveau concept de Village global, qu'elle faisait l'objet de métissages transculturels historiques et contemporains, particulièrement évidents dans l'architecture traditionnelle non moderne et régionaliste moderne d'une vingtaine de pavillons, qu'elle était à l'origine d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle et que Montréal poursuivait son rayonnement sur la scène internationale dans plusieurs domaines après cette date.

Nous pouvons donc confirmer la véracité de la troisième sous-hypothèse de la thèse et y apporter les améliorations suivantes : « Témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture traditionnelle et régionaliste présentée à Expo'67 fit aussi l'objet de métissage, cette dernière étant à l'origine d'une montréalité internationale et multiculturelle ». Ce nouvel énoncé ne change toutefois en rien celui de l'hypothèse principale.

1. Il s'agit d'une superposition de traces de métissage transculturel par couches successives originant de sources et d'époques différentes et apparaissant dans le style, l'architecture, les détails et l'ornementation des pavillons.
2. Le multiculturalisme progressif montréalais commence avec les premières cultures amérindiennes, française et anglaise, suivies des vagues migratoires successives d'écossais, irlandais, juifs et chinois, d'italiens, grecs et portugais, et enfin de vietnamiens, haïtiens, arabes, chinois, etc.
3. Craig Brown et Paul-André Linteau, dir. publ., *Histoire générale du Canada*, Montréal, Éditions du Boréal, 1988, p. 568, 571.
4. Brown et Linteau, p. 579, 582. Voir Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2^e éd., Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 427.
5. *Ibid.*, p. 571.
6. *Ibid.*, p. 577.
7. *Ibid.*, p. 609-612.
8. *Ibid.*, p. 610.
9. Umberto Eco, « A Theory of Expositions », in *Travels in Hyper Reality*. Essays San Diego, New York, Londres, Harcourt Brace Jovanovitch, 1986 p. 293-302.
10. *Man and His World. The Noranda Lectures. Expo '67*, intro. de Helen S. Hogg, Toronto, University of Toronto Press, 1968, p. vii, xxi-xxxii.
11. Elke Krasny et Christian Rapp, « Retreating Forwards », *Architektur'Aktuell*, n° 201 (1997), p. 82.
12. Brown et Linteau, p. 583.
13. *Ibid.*, p. 600, 604.
14. *Ibid.*, p. 607.
15. *Ibid.*, p. 612.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 616.
18. *Ibid.*, p. 617. Voir aussi : « 1959-1989. Les années passion », *Québec Match*, numéro spécial (1989), p. 30-35.
19. Brown et Linteau, p. 618.
20. Alain Marcoux, *Styles and Movements in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Montréal, Alain Marcoux / Concordia University, 2002, p. xi-xii, xvii-xviii, 210-219.
21. Éric Michaud, « Nord-Sud (Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie) », *Critique*, n° 586, mars 1996, p. 165, 171-176.
22. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6^e éd. rev. et rall., Londres, Academy Editions, 1991, p. 20, 23-27. Voir aussi : Le Corbusier, *Vers une architecture*, nouv. éd., Paris, Éditions Arthaud, 1977 et Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style*, nouv. éd., New York et Londres, W. W. Norton, 1995.
23. Jacques Lassaigue, « Kandinsky, the First... », in *Hommage to Kandinsky*, New York, Leon Amiel Publisher, 1976, p. 7.
24. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, nouv. éd., New York, Dover Publications, 1977, p. 19, 56-57.

25. Clement Greenberg, « Modernist Painting », in James M. Thompson, éd., *20th Century Theories of Art*, Ottawa, Carleton University Press, 1990, p. 94. Cet article était publié dans *Art and Literature*, n° 4 (printemps 1965) avec quelques révisions.
26. *Ibid.*, p. 95-98.
27. Voir : Édouard Fiset, « Introduction », in Isadore Kalin, *Expo '67. Étude sur les matériaux, systèmes et techniques de construction*, p.v. Ottawa, Direction des matériaux, Ministère de l'Industrie et du Commerce / L'Imprimeur de la Reine, 1969.
28. *Ibid.*, p. v.
29. Kalin, p. xiii. Voir la liste des innovations.
30. Suite à la décision du gouvernement canadien d'adopter le système métrique en 1975, la conversion complète au système métrique de l'industrie canadienne de la construction débutait en janvier 1978. Voir : C. B. Crawford, « Préface », in C. S. Strelka, L. Loshak et J. S. Torrance, *Manuel sur la présentation des dessins de bâtiment suivant le système métrique*, p. iii. Ottawa, Conseil national de recherches du Canada, 1976.
31. Constituant une exception, le pavillon de Monaco était conçu et réalisé par la firme Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc architectes de Montréal.
32. Kalin, p. 136, 150, 200, 207.
33. *Ibid.*, p. 136-144, 200-202, 217-219, 247.
34. Selon McLuhan, la phase alphabétique de l'histoire humaine initiée par Gutenberg (1440-1905) était façonnée par l'imprimé et reconfigurée par l'avènement de l'électricité suivie de l'électronique. La phase post-alphabétique ressemblait à sa phase pré-alphabétique ou tribale, le monde redevenant un « village global » depuis l'avènement de la radio-télévision rapprochant les auditeurs et téléspectateurs du monde entier. Voir Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, nouv. éd., Montréal, Éditions HMH, 1968, couverture arrière.
35. Brown et Linteau, p. 586.
36. *Ibid.*, p. 584, 586.
37. *Ibid.*, p. 585.
38. *Ibid.*, p. 609-610.
39. McLuhan, p. 388, 401-402.
40. Au cours du Moyen Âge, la majeure partie de la population européenne était illettrée. Le clergé catholique s'en remettait alors aux sermons, aux fresques, aux vitraux et aux sculptures des églises et des cathédrales pour diffuser les enseignements religieux.
41. Anne Cormier, « L'Expo'67 revisitée », *ARQ Architecture Québec*, n° 69, octobre 1992, p. 24.
42. *Ibid.*, p. 24-25.
43. « Tomorrow Soars In at The Fair. Expo'67 », *Life Magazine*, vol. 62, n° 17, 28 avril 1967, page couverture. Voir aussi : « Montréal. Expo'67. 30 pages. Le grand match des nations », *Paris Match*, n° 945, 20 mai 1967, page couverture. On trouvait de plus de longs reportages dans *L'Express*, 24-30 avril 1967, *Newsweek*, 1^{er} mai 1967, *Missi*, juillet 1967, *Air France Revue*, n° 36, 1966, etc.
44. Cormier, p. 25-26.
45. Pierre Dupuy, *Expo '67 ou la découverte de la fierté*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1972, p. 15-18.
46. Guy Robert, « De Gutenberg à McLuhan », *Vie des Arts*, n° 47, été 1967, p. 14. Voir aussi : Don Theall, « McLuhan et l'art. Les explorations esthétiques de McLuhan », *Vie des Arts*, n° 72, automne 1973, p. 14-15.
47. *Ibid.*, p. 14.

48. Theall, p. 14.
49. *Ibid.*, p. 14-15.
50. Cormier, p. 24. Voir aussi : Umberto Eco, p. 296-299.
51. Kalin, p. 163. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, Toronto, Mclean-Hunter, 1967, p. 20-21, 110.
52. Kalin, p. 164.
53. *Ibid.*, p. 163-164.
54. *Expo '67 Montréal Canada, album-mémorial*, Toronto, Thomas Nelson & Sons (Canada), 1968, p. 142.
55. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, présenté par la Compagnie canadienne de l'exposition universelle de 1967, Ottawa, Queen's Printer, 1969, p. 286. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 110.
56. Robert Boulanger et Adélaïde Barbey, dir. de publ., *Chine. Les guides bleus*, Paris, Les guides bleus - Hachette, 1985, p. 33-37, 106-115. La Chine des Tang (618-907) connaissait un âge d'or des arts et des lettres, mais subissait les importantes rébellions d'An Lushan en 755-763, de Wang Xianzhi et Huang Chao en 874-83. Suivaient le morcellement de la Chine du Sud (902-976) et du Nord (907-960), la fondation du royaume mongol des Kitan en 916 et ses attaques au nord (936-944). Faisant régulièrement l'objet de guerres intestines, de révoltes et de rébellions régionales, la Chine des Song était envahie en 1127 par les Kitan venus de Mandchourie qui fondaient la dynastie des Jin du Nord (1115-1234), puis par les hordes mongoles de Gengis Khan en 1276 qui fondaient la dynastie impériale des Yuan (1276-1368). De 1450 à 1500, la Chine des Ming subissait d'autres incursions mongoles de Oïrats et Tatars turco-mongols, des rébellions et des soulèvements populaires. Elle était enfin conquise par les Mandchous qui fondaient la dynastie Qing (1644-1911). Ces invasions faisaient donc l'objet de nombreux métissages. Voir aussi : Michel Guay, *La civilisation chinoise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 83-123.
57. Kalin, p. 163-164.
58. *Ibid.*, p. 165.
59. *Montréal Expo '67 Terre des Hommes*, Paris, Banque nationale de Paris, 1967, p. 51. Le pavillon coréen combinait la beauté classique de l'architecture traditionnelle coréenne et une certaine atmosphère moderniste. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition*, vol. I, p. 289.
60. Kalin, p. 166. Disciple de Le Corbusier, Kim Swoo Geun s'avérait un maître sud-coréen.
61. John Julius Norwich, dir. d'éd., *Great Architecture of the World*, New York, Bonanza Books, 1978, p. 12-13.
62. *Ibid.*, p. 13.
63. Jean Modot, Jacques Pezeu-Massabouau et Adélaïde Barbey, dir. de publ., Japon. *Les guides bleus*, nouv. éd., Paris, Hachette, Les guides bleus, 1984, p. 244.
64. « Korean Architecture. Overview », in *AsianInfo.org Korean Architecture*, 2000. Disponible à [<http://www.asianinfo.org/asianinfo/korea/architecture.htm>] (site Internet consulté le 30 octobre 2005).
65. « Korean Architecture. The Korean Unified Shilla Period », in *AsianInfo.org Korean Architecture*.
66. « Korean Architecture. Koryo Dynasty », in *AsianInfo.org Korean Architecture*.
67. « Korean Architecture. Choson Dynasty », in *AsianInfo.org Korean Architecture*.
68. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 113. Voir aussi : *Expo '67 Montréal Canada*, p. 146.
69. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 198, 200. Voir aussi : J. M. Richards, « Architecture at Expo: Design Commentary. Japan », *The Architectural Review*, vol. 142, n° 846, août 1967, p. 158.
70. Kalin, p. 165-166.

71. *Ibid.*, p. 226. Voir aussi : *Expo '67 Montréal Canada*, p. 260, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 359.
72. Gabriele Fahr-Becker, dir. d'éd., *Les Arts de l'Asie orientale*, Cologne, Könemann, 2000, p. 394-395.
73. *Ibid.*, p. 393.
74. Kalin, p. 226. La firme locale d'architectes ARCOP (The Architects in Co-partnership ou Affleck Desbarats Dimakopoulos Lebensold Sise) agissait comme architecte associé d'opération sur ce projet.
75. *Ibid.*, p. 226-227.
76. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 260.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*
79. John Blofeld, *Bangkok*, coll. Les Grandes Cités, Amsterdam, Éditions Time-Life, 1979, p. 11, 16, 78, 143-144. Voir aussi : Joe Cummings, Sandra Bao, Steven Martin et China Williams, *Lonely Planet Thailand*, 10^e éd., Melbourne, Oakland, Londres, Paris, Lonely Planet Publications, 2003, p. 152-154, 168.
80. Kalin, p. 226.
81. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 260.
82. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 144.
83. « Wat Doi Suthep (1386 Onward), Chiang mai, Thailand », in *Thai Architecture : Doi Suthep temple, Chiang Mai*. Disponible à [<http://www.orientalarchitecture.com/chiangmai/doesuthepindex.htm>] (site Internet consulté le 30 octobre 2005), p. 1-2.
84. Cummings, Bao, Martin et Williams, p. 35-36. Voir aussi : Gregory Marsh, « Bangkok Temples and Thai Buddhist Cosmology. Conclusion », in *Bangkok Temples and Thai Buddhist Cosmology*, 2002. Disponible à [<http://www31.pair.com/gjmarsh/html/GMarshArtH699Spr02TermPaper.htm>] (site Internet consulté le 30 octobre 2005).
85. Cummings, Bao, Martin et Williams, p. 35.
86. Marsh, conclusion.
87. Berlitz maxi-guide. *Inde, Lausanne, Guides Berlitz*, 1986, p. 186. Thanjavur est aussi nommée Tanjore ou Tanjur.
88. Kalin, p. 226-227.
89. *Ibid.*, p. 159. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 280.
90. Kalin, p. 159.
91. *Ibid.*, p. 159-160.
92. « Wat Doi Suthep (1386 Onward), Chiang Mai, Thailand », p. 1-2.
93. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 147. Voir aussi : *Expo '67 Montréal Canada*, p. 106, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 280.
94. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 106.
95. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 280.
96. Kalin, p. 159.

97. *Ibid.*, p. 198, *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 329, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 118. Voir aussi : Jeffrey Stanton, « Jamaica Pavilion » in *Expo '67 - Jamaica, 1997*. Disponible à [<http://naid.spsr.ucla.edu/expo67/maps-docs/jamaica.htm>] (site Internet consulté le 31 octobre 2005), p. 1.
98. Berlitz, *Berlitz guide de voyage. La Jamaïque*, 2^e éd., Lausanne, Éditions Berlitz, 1982, p. 15-16.
99. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 328-329.
100. Kalin, p. 198, et *Expo '67 Montréal Canada*, p. 197. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 328-329.
101. Kalin, p. 198, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 118. Ces huttes contenaient quelques produits jamaïcains tels que cigares, café, rhum et produits industriels.
102. Stanton, p. 1, et *Expo '67 Montréal Canada*, p. 197.
103. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Jamaïque », *La Presse*, cahier spécial, 15 avril 1967, p. 12.
104. Stanton, p. 1.
105. John Whelan, « Pavilion of Jamaica », in *Expo '67*, 2003. Disponible à [http://expo67.ncf.ca/expo_jamaica_p1.html] (site Internet consulté le 31 octobre 2005), p. 1.
106. *Ibid.*, p. 1.
107. *Ibid.*, p. 1, et Kalin, p. 199. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo '67*, vol. I, p. 329, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Jamaïque », p. 12.
108. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 329.
109. « Frommer's Destinations, Architecture », in *Jamaica: In Depth: Architecture / Frommers.com*, 2005. Disponible à [<http://www.frommers.com/destinations/jamaica/0093020062.html>] (site Internet consulté le 31 octobre 2005), p. 1.
110. « Frommer's, Destinations, Architecture », p. 1. Prévenant la pourriture par la ventilation, ces planchers surélevés contribuaient grandement à garder les insectes, les rongeurs et les scorpions à l'extérieur.
111. « Interviews. What Makes Jamaican Architecture so Special. A Climate of Classicism. Classic Climate » in *The Jamaican Magazine – Editor's Choice: Jamaican Architecture*, 2005. Disponible à [<http://www.jamaicamagazine.com/editors/choice1.html>] (site Internet consulté le 31 octobre 2005), p. 1.
112. Kalin, p. 198-199.
113. *Ibid.*, p. 203.
114. *Ibid.*
115. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 158.
116. Kalin, p. 203, *Expo '67 Montréal Canada*, p. 158, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 422. Voir aussi : Michelin, *Guide de Tourisme Michelin. Nouvelle-Angleterre. États-Unis*, Clermont-Fd (France), Michelin et Cie, Propriétaires-Éditeurs, 1988, p. 28.
117. *Guide de Tourisme Michelin. Nouvelle-Angleterre. États-Unis*, p. 28, et « Welcome to Salem, Massachusetts. The City Guide. Architecture in Salem. Federal c. 1780 - c. 1830 », in *Salem Massachusetts Federal period Architecture*. Disponible à [<http://www.salemweb.com/guide/arch/federal.shtml>] (site Internet consulté le 1^{er} novembre 2005), p. 1.
118. *Guide de Tourisme. Michelin. Nouvelle-Angleterre. États-Unis*, p. 28, et « Welcome to Salem, Massachusetts. The City Guide. Architecture in Salem. Federal c. 1780 - c. 1830 », p. 1.
119. « The Federal Style », in *Federalist Intro*, 1998. Disponible à [<http://www.holycross.edu/departments/classics/wziobro/ClassicalAmerica/federalistintrohp.html>] (site Internet consulté le 1^{er} novembre 2005), p. 1.

120. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 422. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 111.
121. Wheelan, « The State of Maine Pavilion », in *Expo '67*, 2003. Disponible à [http://expo67.ncf.ca/expo_67_maine_p1.html] (site Internet consulté le 1^{er} novembre 2005), p. 1.
122. Kalin, p. 203.
123. *Ibid.*
124. *Ibid.*, p. 294.
125. « 18th Century Swinger / Le village à l'Expo », *Montréal*, vol. 4, n° 9, septembre 1967, p. 28-29, et 30-31. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 251.
126. « 18th Century Swinger / Le village à l'Expo », p. 28-29, et 30. Voir aussi : Stanton, « Le Village », in *Expo '67 - Le Village*, 1997. Disponible à [<http://naid.sspr.ucla.edu/expo67/map.docs/levillage.htm>] (site Internet consulté le 1^{er} nov. 2005), p. 1.
127. Kalin, p. 294.
128. Michel Lincourt, « Le Village à La Ronde », *Architecture – Bâtiment – Construction*, avril 1968, p. 29-30
129. Michel Lessard et Huguette Marquis, *Encyclopédie de la maison québécoise. Trois siècles d'habitation*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1972, p. 179, 191.
130. *Ibid.*, p. 195.
131. *Ibid.*, p. 249-278.
132. *Ibid.*, p. 278-279.
133. Kalin, p. 294.
134. *Ibid.*, p. 268.
135. *Michelin, Guide de Tourisme Michelin. Canada*, Clermont-Fd (France), Michelin et Cie, Propriétaires-Éditeurs, 1994, p. 88-89.
136. Kalin, p. 268.
137. *Ibid.*, p. 200.
138. *Ibid.*, p. 201-202.
139. *Ibid.*, p. 200-201. Voir aussi : « Architecture at Expo. The National Pavilions. Japan », *The Architectural Review*, vol. 142, n° 846, août 1967, p. 120.
140. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 198-199. Voir aussi : Stanton, « Japan Pavilion », in *Expo '67 - Japan*, 1997. Disponible à [<http://naid.sspr.ucla.edu/expo67/map.docs/japan.htm>] (site Internet consulté le 2 novembre 2005), p. 1
141. Stanton, « Japan Pavilion », p. 1.
142. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 200. Voir aussi : Stanton, « Japan Pavilion », p. 1.
143. *Ibid.*
144. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 200, et Kalin, p. 202.
145. « Japanese Pavilion for Expo '67 », *The Canadian Architect*, janvier 1966, p. 53. Voir aussi : Yoshinobu Ashihara, « The Japan Pavilion », *The Japan Architect*, n° 133, août 1967, p. 65.
146. « Architecture at Expo. The Nat'l Pavilions. Japan », p. 120 ; Ashihara, p. 65.

147. Kalin, p. 188, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 123, 137.
148. Kalin, p. 188, et *Expo '67 Montréal Canada*, p. 178.
149. Kalin, p. 188.
150. Jack Altman, *Berlitz maxi-guide. Inde*, Lausanne, Guides Berlitz, Macmillan, 1986, p. 75, 105.
151. *Ibid.*
152. *Ibid.*
153. Kalin, p. 188. Voir aussi : *Montréal, Canada. Expo '67. Album Souvenir Album*. 2^e éd., Montréal, Les messageries de presse Benjamin Ltée, 1967, p. 18.
154. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 178, et Kalin, p. 189.
155. Christopher Tadgell, *The History of Architecture of India*, Londres et New York, Phaidon Press, 2002, p. 116-117, 124-125.
156. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 180.
157. *Ibid.*, p. 180.
158. *Ibid.*, p. 178. Voir aussi : Stanton, « India Pavilion », in *Expo '67 - India, 1997*. Disponible à [<http://naid.sspr.ucla.edu/expo67/map.docs/india.htm>] (site Internet consulté le 2 novembre 2005), p. 1.
159. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 178, 180, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Inde », p. 15.
160. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 178.
161. *Ibid.*
162. *Ibid.*
163. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 23, 133.
164. Kalin, p. 161
165. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 283, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Ceylan », p. 14.
166. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 133.
167. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 283.
168. Kalin, p. 161.
169. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 283, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Ceylan », p. 14. Voir aussi : Gilbert Roussel, *Bonjour Ceylan. Guide pour voyageurs curieux*, Lyon, Les Créations du Pélican, 1995, p. 102-103. La dent de Bouddha était enfermée dans un coffret en forme de *dagoba* (construction pleine et semi-sphérique abritant des reliques) – le *karanduwa* doré – porté sur un palanquin posé sur le dos d'un éléphant richement vêtu.
170. Kalin, p. 161.
171. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 140, « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Ceylan », p. 14, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 133. Voir aussi : Whelan, « Pavilion of Ceylon », in *Expo '67, 1997*. Disponible à [<http://expo67.ncf.ca/ceylon.p1.html>], et « Explore Sri Lanka. A Land Like No Other. Kandy », in *Kandy - A Land Like No Other*, 2004. Disponible à [http://www.exploresrilanka.com/explore_kandy.htm] (sites Internet visités le 3 novembre 2005), p. 1.

172. « Explore Sri Lanka. A Land Like No Other. Kandy, Raja Maliga, Royal Palace », p. 1, et « Royal Palace, Kandy, Sri Lanka », in *Sri Lankan Architecture Royal Palace, Kandy*, 2005. Disponibles à [<http://www.orientalarchitecture.com/kandy/kandypalace index.htm>] (sites Internet visités le 3 novembre 2005), p. 1.
173. « Explore Sri Lanka. A Land Like No Other. Kandy, Raja Maliga, Royal Palace » et Derrick Schockman, « The 1815 Kandyan Convention at the Audience Hall », in *The 1815 Kandyan Convention at the Audience Hall*, 2003. Disponible à [<http://www.rootsworld.com/~lkawgw/Kandycon.html>], p. 1-2.
174. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Ceylan », p. 14.
175. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 140.
176. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 282-283.
177. *Ibid.*, p. 283.
178. François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Société nouvelle des Éditions Pauvert, 2001, p. 9.
179. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 20-21, 107.
180. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 184.
181. Kalin, p. 190.
182. *Ibid.*, p. 191.
183. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. III, p. 1524.
184. Stanton, « Expo '67 - Iran Pavilion » (Jeffrey Stanton, 1997) disponible à [<http://naid.sspr.ucla.edu/expo67/map.docs/iran.htm>] (site Internet consulté le 3 novembre 2005), p. 1.
185. Kalin, p. 190, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. III, p. 1525.
186. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 83.
187. *Montréal Canada. Expo '67. Album Souvenir Album*, p. 18, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Iran », p. 13.
188. Markus Hattstein et Peter Delius, *Arts & Civilisations de l'Islam*, Cologne, Könemann, 2000, p. 363.
189. *Ibid.*, p. 364.
190. « The Seljuk Caravanserai (The Khan) », in *Rabat - i - Malik caravanserai*, 2004. Disponible à [<http://www.muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=352>] (consulté le 3 novembre 2005), p. 1.
191. Hattstein et Delius, p. 363.
192. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 183.
193. Layla S. Diba, « GOL O BOLBOL, Rose and Nightingale, a Popular Literary and Decorative Theme », in *Iranica.com - GOL O BOLBOL, 1996?* Disponible à [<http://www.iranica.com/articles/v11f1/v11f1034.html>] (site Internet consulté le 3 novembre 2005), p. 1.
194. *Ibid.*, p. 2.
195. *Ibid.*, p. 3.
196. Luca Mozzati, *L'Art de l'Islam*, France, Éditions Mengès, 2003, p. 285.
197. Diba, p. 4.
198. *Ibid.*
199. Mozzati, p. 289.

200. Diba, p. 4.
201. Kalin, p. 175-176. Ce pavillon de forme pittoresque et vernaculaire était une réplique d'un bâtiment éthiopien construit 100 ans auparavant, mais construit cette fois avec des matériaux et méthodes modernes. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 23, 139, de même que Stanton, « Ethiopia Pavilion », in *Expo '67 - Ethiopia, 1997*. Disponible à [<http://naid.ssr.ucla.edu/expo67/map.docs/ethiopia.htm>] (consulté le 4 novembre 2005), p. 1.
202. Kalin, p. 175, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 139.
203. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 160, et Kalin, p. 176. Les quatre obélisques implantés sur le site étaient construits en acier de construction, recouverts de contreplaqué et de mousse de polystyrène, avec finition à la peinture au ciment. Ils reproduisaient de plus les grandes stèles de pierre sculptées retrouvées dans l'ancienne capitale éthiopienne d'Aksoum. Voir *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 298.
204. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 298. Voir aussi : « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Éthiopie », p. 13.
205. Kalin, p. 175, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Éthiopie », p. 13.
206. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 298, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Éthiopie », p. 13.
207. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 298.
208. Kalin, p. 175, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 298.
209. Kalin, p. 175-176.
210. Stanton, « Ethiopia Pavilion », p. 1.
211. *Ibid.*, p. 1. Accessible depuis le rez-de-chaussée, cette réplique servait aussi de reliquaire, abritant des exhibits tels que les couronnes d'Aksoum, 1000 croix en argent et autres objets d'art.
212. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 297-298.
213. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Éthiopie », p. 13.
214. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 160, et Kalin, p. 175.
215. Stanton, « Ethiopia Pavilion », p. 1.
216. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 160. Voir aussi : Pierre Dupuy, *Expo '67 ou la découverte de la fierté*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1972, p. 144-146.
217. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Éthiopie », p. 13.
218. Kalin, p. 205.
219. *Ibid.*
220. *Ibid.*, p. 205, et « L'Album de l'Expo », *La Presse*, cahier spécial, 15 avril 1967, p. 12.
221. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo '67*, vol. I, p. 314.
222. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 206, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 314.
223. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 206. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 119, et « Mauritius » in *World Book Millennium 2000*, encyclopédie sur disque compact, Chicago, World Book, 1999, p. 1-3.
224. « Mauritius », p. 1-3.

225. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Île Maurice », p. 15.
226. « Traditional Architecture of Mauritius. Carnet d'Architecture. Architecture traditionnelle de l'île Maurice », in *Traditional Architecture of Mauritius*, 1998. Disponible à [http://www.intnet.mu/iels/architect_mau.htm] (consulté le 4 novembre 2005), p. 1-5.
227. *Ibid.*, p. 1-5.
228. *Ibid.*, p. 5.
229. *Ibid.*
230. *Ibid.*, p. 1.
231. Kalin, p. 145, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 22-23, 141. Voir aussi : *Montréal Canada. Expo '67. Album Souvenir Album*, p. 21.
232. Kalin, p. 145, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 265, 350.
233. Kalin, p. 145, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 350.
234. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Algérie », p. 13, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 265.
235. *Montréal Canada. Expo '67 Album Souvenir Album*, p. 21.
236. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 237.
237. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 264, et *Montréal Canada Album Souvenir Album*, p. 21.
238. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 237.
239. Kalin, p. 145-146.
240. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 82.
241. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 82, « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Algérie », p. 13, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 265.
242. *Ibid.*
243. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. République arabe unie », p. 13, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 350.
244. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 237 et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. République arabe unie », p. 13.
245. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 237.
246. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo '67*, vol. I, p. 335 et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Koweït », p. 14.
247. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 203.
248. Hattstein et Delius, p. 254-255.
249. *Ibid.*, p. 255.
250. *Ibid.*, p. 255, 625.
251. *Ibid.*, p. 255. Tout comme pour les arcs outrepassés des façades, le plan en « T » des deux pavillons était dérivé de l'architecture religieuse islamique.
252. *Ibid.*, p. 255, 620.

253. Kalin, p. 204, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 338. Selon Kalin, le pavillon carré mesurait 73,5 pieds plutôt que 72 ; il s'élevait 18,5 pieds plutôt que 14, et le minaret 55,5 pieds plutôt que 65.
254. *Ibid.*, p. 204.
255. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 203.
256. Kalin, p. 204.
257. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 338.
258. « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Maroc », p. 14, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo '67*, vol. I, p. 338.
259. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 203.
260. *Ibid.*, p. 203.
261. *Ibid.*, p. 203, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 338.
262. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 203. Les arcades des étages supérieurs, la bande de couronnement et les mâchicoulis décoratifs étaient peints en vert, contrastant avec les murs autrement peints en blanc.
263. « History of the Mosque « Masjid » », in *History of the Mosque (Masjid)*, 2005. Disponible à [<http://www.islamicarchitecture.org/architecture/mosque-history.htm>] (consulté le 6 novembre 2005), p. 1.
264. *Ibid.*, p. 1. Originellement effectué en marchant dans les rues, l'*adhan* ou appel à la prière était effectué par le muezzin qui appelait à la prière cinq fois par jour depuis le haut du minaret. Voir Hattstein et Delius, p. 626, et Mozzati, p. 380.
265. « Minaret », in *Minaret@Everything2.com*, 2005. Disponible à [<http://www.worldhistory.com/wiki/M/Minaret.htm>] (consulté le 6 novembre 2005).
266. « Minaret Types », in *Minaret Types*, 2005. Disponible à [<http://www.islamicarchitecture.org/architecture/minaret-types.htm>] (consulté le 6 novembre 2005), p. 1.
267. « Minaret », in *Minaret: Definition and Much More From Answers.com*, 2002. Disponible à [<http://answers.com/topic/minaret>] (consulté le 6 novembre 2005), p. 1.
268. « Minaret Types », p. 1.
269. Hattstein et Delius, p. 132-134.
270. « Minaret », in *Minaret: Definition and Much More From Answers.com*, p. 1.
271. Hattstein et Delius, p. 220, 265.
272. « Minaret Types », p. 1. Voir aussi : Hattstein et Delius, p. 244-245, 262.
273. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 140. Voir aussi : Kalin, p. 230, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 361.
274. Kalin, p. 230. Voir aussi : Whelan, « Pavilion of Tunisia », in *Expo '67*, 2003. Disponible à [http://www.expo67.ncf.ca/expo_tunisia_p1.html] (consulté le 7 novembre 2005), p. 1.
275. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 263, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 362.
276. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 263.
277. *Ibid.*, p. 263.
278. *Ibid.*, p. 263. Voir aussi : « L'Album de l'Expo. La Tunisie », p. 13.

279. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 263-264. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 362, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Tunisie », p. 13.
280. Kalin, p. 231, et *Expo '67 Montréal Canada*, p. 264
281. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 263 et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 362.
282. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 264.
283. Kalin, p. 230.
284. *Ibid.*, p. 231.
285. *Ibid.*, p. 154, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October, 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 22-23, 132.
286. Kalin, p. 155. Voir aussi : dans « Guyana » et « Barbados », in *World Book Millenium 2000*.
287. Kalin, p. 154, et *Expo '67 Montréal Canada*, p. 100. Voir aussi : *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 374.
288. Kalin, p. 154, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 373-374. Voir aussi : « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. La Barbade et La Guyane », p. 12.
289. Kalin, p. 154.
290. *Ibid.*
291. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 374.
292. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 100. Voir aussi : « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. La Barbade et La Guyane », p. 12 et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 374.
293. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 100, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Expo '67. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 132. Voir aussi : « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. La Barbade et La Guyane », p. 12.
294. Les Hollandais fondèrent une colonie en Guyane en 1581. Les Anglais en prirent le contrôle en 1814, créant la colonie de la Guyane britannique en 1831 et y abolissant l'esclavage en 1838. Quant à la Barbade, elle devenait colonie britannique dans les années 1620, jusqu'à son indépendance en 1966. Voir « Guyana » et « Barbados », in *World Book Millennium 2000*.
295. Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, New York Doubleday, 1964, p 40-41. Voir aussi : Enrico Guidoni, *Architecture Primitive*, Milan, *Histoire de l'architecture*, Gallimard / Electa, 1995, p 44-45.
296. Rudofsky, p. 96-97 et Guidoni, p. 132-136.
297. Kalin, p. 228.
298. *Ibid.*, p. 229.
299. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 -October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 22, 126.
300. Kalin, p. 228. Selon Kalin, l'auditorium incluait 275 places. Selon « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Trinidad, Tobago et Grenade », p. 12, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 126, il pouvait contenir jusqu'à 80 artistes et 250 spectateurs. Selon *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 378, il pouvait accommoder jusqu'à 60 artistes et 275 spectateurs.
301. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 378, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Trinidad, Tobago et Grenade », p. 12.
302. Kalin, p. 228.

303. *Ibid.*
304. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 378. Voir aussi : *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 126, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Trinidad, Tobago et Grenade », p. 12.
305. *Expo'67 Montréal Canada*, p. 262, et *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 378. Voir aussi : *Expo'67. 28 avril - 27 octobre. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 126.
306. *Expo'67 Montréal Canada*, p. 262. En anglais, le thème du pavillon était « The Joy of Living » et le titre du spectacle, « Flying Colours ».
307. *General Report on the 1967 World Exhibition. Expo 1967*, vol. I, p. 378, et « Tout sur l'Expo. Pavillons nationaux. Trinidad, Tobago et Grenade », p. 12. Voir aussi : « Trinidad and Tobago », in *World Book Millenium 2000*.
308. Critique d'architecture britannique et auteur de nombreux livres sur le postmodernisme, Charles Jencks en était le véritable père, l'initiateur et le promoteur au cours des années soixante-dix et quatre-vingts.
309. Laplantine et Nouss, p. 89-90.
310. *Ibid.*, p. 90-92.
311. *Ibid.*, p. 289-297.
312. *Ibid.*, p. 57, 64.
313. *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 206.
314. *Ibid.*, p. 206.
315. *Ibid.*, p. 207.
316. *Ibid.*
317. Yves Jasmin, O. C., *La petite histoire d'Expo '67*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1997, p. 414.
318. *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 208, 211-212.
319. *Ibid.*, p. 212-216.
320. *Ibid.*, p. 216-218.
321. Jasmin, p. 413.
322. *Ibid.*
323. *Ibid.*, p. 416-417.
324. *Ibid.*, p. 418.
325. *Ibid.*, p. 419.
326. *Ibid.*, p. 419-420.
327. Laurier Turgeon, « La cuisine. Manger le monde dans les restaurants étrangers de Québec », in *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et post-coloniaux*, Paris et Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 161.
328. *Ibid.*, p. 162.
329. *Ibid.*, p. 166.

330. *Ibid.*
331. *Ibid.*, p. 170.
332. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 33.
333. *Ibid.*, p. 33-34.
334. *Terre des Hommes. Exposition internationale des beaux-arts / Man and His World. International Fine Arts Exhibition. Expo '67 Montréal Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada / National Art Gallery, 1967, p. xiii.
335. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 34-35.
336. *Ibid.*, p. 35-36.
337. *Ibid.*, p. 37.
338. *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec et Montréal, Musée de la Civilisation de Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Les Éditions Fides, 1999, p. 27-29.
339. *Ibid.*, p. 56-57, 80-81, 191-194.
340. « Le Musée. Fréquentation. Les grandes expositions du Musée des beaux-arts de Montréal », in *Musée des beaux-arts de Montréal*, 2005. Disponible à [<http://www.mbam.qc.ca/fr/musée/fréquentation.html>] (consulté le 9 novembre 2005). Les chiffres exacts étaient fournis lors d'une conversation téléphonique avec le centre de documentation en juin 2005.
341. « Musée d'art contemporain de Montréal. Informations générales. Le Musée. Premier musée d'art contemporain au Canada », in *Musée d'art contemporain de Montréal*, 2005. Disponible à [<http://www.macm.org/fr/informations/historique.html>] (consulté le 9 novembre 2005), p. 1.
342. Message courriel de Régine Francœur, Centre de documentation du MAC, 29 juin 2005.
343. « CCA. Expositions antérieures », in *CCA - Expositions antérieures*, 2005. Disponible à [http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=past_exhib&lang=fra] (consulté le 9 novembre 2005).
344. « Bienvenue ! »Le Musée Stewart. Verdure, histoire et patrimoine », in *Musée Stewart. Bienvenue !*, 2005. Disponible à [<http://www.stewart-museum.org/accueil2.htm>] (consulté le 9 novembre 2005), p. 1. Voir aussi : « Farewell, Expo '67 », Montréal, vol. 4, n° 10, octobre 1967, p. 6.
345. « Salle de presse. De la pointe à Callière à... Pointe-à-Callière. Pointe-à-Callière en bref », in *Pointe-à-Callière : Salle de Presse - Présentation*, 2005. Disponible à [<http://www.pacmusee.qc.ca>] (consulté le 9 novembre 2005), p. 1-2.
346. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 224.
347. *Ibid.*, p. 224-225.
348. *Ibid.*, p. 225.
349. *Ibid.*, p. 227-228.
350. *Ibid.*, p. 228.
351. « Étudiants étrangers. Programme d'échange d'étudiants. Guide de l'étudiant étranger. Présentation de Montréal, ville unique ! », in *Université de Montréal International*, 2005. Disponible à [http://www.intl.umontreal.ca/fr/vous_etes/etu_etrang/pee.ee/mtlintro.htm] (consulté le 10 novembre 2005).
352. « Historique du Festival. La petite histoire d'un grand festival », in *Festival International de Jazz*, 2005. Disponible à [http://montrealjazzfest.com/fijm2005/historique_fr.asp] (consulté le 10 novembre 2005).
353. *Ibid.*

354. « Festival des films du Monde. Informations. Présentation du Festival », in FFM : *Présentation du Festival*, 2005. Disponible à [http://www.ffm-montreal.org/fr_info_fest.html] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
355. « Juste pour rire - Historique du Festival. Plus on est de fous, plus on rit ! », in *Festival Juste pour rire - Historique du Festival*, 2005. Disponible à [<http://www.hahaha.com/fr/historique/>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
356. « L'International des Feux Loto-Québec. Competition. History », in *L'International des Feux Loto-Québec*, 2005. Disponible à [<http://www.internationalfeuxlotoquebec.com/en/Competition/Historique.asp>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
357. « Festival international Nuits d'Afrique. Derrière le festival. Historique », in *Festival international Nuits d'Afrique de Montréal - Musique du monde World Music*, 2005. Disponible à [<http://www.festivalnuitsdafrique.com/historique.php>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
358. « Historique des FrancoFolies de Montréal », in *Les FrancoFolies de Montréal*, 2005. Disponible à [http://www.francofolies.com/Francos2005/historique_fr.asp] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
359. *Expo '67. 28 avril / 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 234.
360. *Ibid.*, p. 235.
361. *Ibid.*, p. 234-238.
362. *Ibid.*, p. 239.
363. Roger de Groote, *Sports olympiques. Album officiel. Montréal 1976 / Olympic Sports. Official Album. Montreal 1976*, Montréal, Les Éditions Martell, 1975, p. 21.
364. « Montréal Clic n° 30 : Les Olympiques de Montréal... 20 ans déjà ! », in *Montréal Clic n° 30 : Les Olympiques de Montréal... 20 ans déjà ! [Centre d'histoire]*, 3^e trimestre 1996. Disponible à [<http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/clic/clic30.htm>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
365. *Montréal Clic n° 30 : Les Olympiques de Montréal... 20 ans déjà ! [Centre d'histoire]*, p. 1.
366. Martha Gagnon, « Comme au plus beau temps d'Expo'67. L'île Notre Dame revit », *La Presse*, 30 mai 1980, p. A5.
367. « Grand Prix automobile du Canada », in *Grand Prix automobile du Canada - Wikipédia, l'encyclopédie libre et gratuite*, 2005. Disponible à [http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Grand_Prix_automobile_du_Canada] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
368. « Coupe Rodgers. Les joueuses. La coupe Rogers », in *Rogers Cup*, 2004. Disponible à [<http://rogerscup.com/french/tournament/tournamentinfo.asp>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
369. Pour le classement étudiant du 9^e festival international de courses de bateaux-dragons de Montréal, tenu le 24-25 juillet 2005, plus de 160 équipes étaient inscrites à la compétition.
370. « Canoë sports. Dossiers. Mondiaux aquatiques. Le maire Tremblay a gagné son pari ! », in *Canoë - Sports - Le maire Tremblay a gagné son pari !*, 2005. Disponible à [<http://www.infinet.net/sports/dossiers/archives/2005/02/20050211-082905.html>] (consulté le 10 novembre 2005), p. 1.
371. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 20, 38.
372. *Man and His World. The Noranda Lectures. Expo '67*, Toronto, Toronto University Press, 1968), p. 9-14.
373. *Ibid.*, p. xi-xxxi.
374. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 38.
375. « Historique », in *Palais des congrès de Montréal*, 2005. Disponible à [<http://www.congresmtl.com/affichePage.php?id=4>] (consulté le 11 novembre 2005), p. 1.

376. Claude Lafleur, « Le Devoir.com. Palais des congrès de Montréal - Un phare pour Montréal », in *Palais des congrès de Montréal - Un phare pour Montréal*, 24-25 avril 2005. Disponible à [<http://www.ledevoir.com/2005/04/23/79952.html>] (consulté le 11 novembre 2005), p. 1-2.
377. *Ibid.*, p. 1.
378. « Étudiants étrangers. Programme d'échange d'étudiants. Guide de l'étudiant étranger. Présentation de Montréal. Montréal, ville unique ! », p. 1.
379. *Ibid.*
380. Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2^e éd., Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, p. 460.
381. *Ibid.*, p. 463-464.
382. *Ibid.*, p. 473-474.
383. *Profil statistique de la population immigrante RMR de Montréal**, 1996. Ensemble des immigrants, 2002 ?. Disponible à [<http://osim.inrs-ucs.quebec.ca/immigrants.pdf>] (consulté le 11 novembre 2005), p. 1.
384. Danielle Dorval, « La « nouvelle » statistique », in *La « nouvelle » statistique - Les immigrants à Montréal*, 2003. Disponible à [<http://www.santepub-mtl.qc.ca/Portrait/nouvelle/14042003.html>] (consulté le 11 novembre 2005), p. 1.
385. *Ibid.*
386. « Montréal Clic n° 34. Expo'67. Le trentième anniversaire ! (3), in *Montréal Clic n° 34. Expo'67 (3) [Centre d'histoire]*, 4^e trimestre 1997. Disponible à [<http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/clic/clic34.htm>] (consulté le 11 novembre 2005), p. 1.
387. « Montréal Clic n° 34. Expo'67. Le trentième anniversaire ! (3). Montréal : la terre des hommes ».
388. *Ibid.*

CHAPITRE IV

MÉDIATIONS ET PATRIMOINE

4.1 Introduction du Chapitre IV

Dans ce quatrième chapitre, il s'agira de faire la preuve de la quatrième sous-hypothèse préétablie se présentant comme suit : objet de nombreuses médiations de la part d'acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation, à l'origine de la quête d'une montréalité par certains architectes montréalais depuis 1970. Quatre tâches de vérification de cette quatrième hypothèse traiteront des divers phénomènes observés.

La première tâche consistera à analyser, à évaluer et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif, en utilisant les sources livresques les plus pertinentes à cet effet, soit *Regards sur l'Expo'67*, 1965, de Raymond Grenier, *Expo'67 ou la découverte de la fierté*, 1967, de Pierre Dupuy, *Beyond Habitat*, 1970, de Moshe Safdie, *La petite histoire d'Expo'67*, 1997, d'Yves Jasmin, O. C., etc. D'autres sources livresques supplémentaires seront aussi utilisées telles que *La Sociologie de l'Art*, 2004, de Nathalie Heinich, de même que divers articles de journaux et des magazines spécialisés sur Expo'67 tels que « Le plan général de l'Expo est dévoilé », *Montréal-Matin*, 24 décembre 1963, par Georges-André Parent.

Il s'agira donc d'analyser, d'évaluer et de vérifier ce premier segment de la sous-hypothèse à l'étude au moyen de quatre sous-critères de preuve appropriés d'importance variable tels que l'impact des médiations sur le choix d'un site pour Expo'67 originant d'intervenants majeurs tels que la firme de van Ginkel & associés, 67 groupes différents aux propositions variées générant une importante polémique, le maire Jean Drapeau et l'architecte Moshe Safdie. D'autres intervenants, tels Louis Khan, Bédard Charbonneau et Langlois architectes, S. E. Pierre Dupuy, Eugène Beaudoin, Guy Desbarats, André Blouin, Fred Lebensold, seront aussi pris en considération.

La deuxième tâche à exécuter consistera à analyser, à identifier et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement du plan d'ensemble, en utilisant les sources livresques les plus pertinentes

à cet effet, soit *Regards sur l'Expo '67*, 1965, de Raymond Grenier, *Expo '67 ou la découverte de la fierté*, 1967, de Pierre Dupuy, *Beyond Habitat*, 1970, de Moshe Safdie, *La petite histoire d'Expo '67*, 1997, d'Yves Jasmin O. C., de même que *Portrait de l'Expo*, 1968, de Robert Fulford, *Expo '67 Montréal Canada*, 1968, de Thomas Nelson & Sons (Canada), etc. D'autres sources livresques supplémentaires seront aussi utilisées telles que *La Sociologie de l'Art*, 2004, de Nathalie Heinich, de même que divers articles de journaux et de magazines spécialisés sur Expo '67 tels que « Introduction d'un concept urbain dans la planification de l'exposition », *Journal RAIC / L'IRAC*, mai 1965, d'Édouard Fiset, « L'Expo racontée par Pierre Dupuy », *Le Magazine Maclean*, mai 1967, de Louis Martin, etc.

Il s'agira donc d'analyser, d'évaluer et de vérifier ce second segment de la sous-hypothèse à l'étude au moyen de divers sous-critères de preuve appropriés d'importance variable. Ils consisteront entre autres dans l'impact des médiations sur le design du plan d'ensemble depuis les recommandations faites lors de la Conférence de Montebello, à l'attribution officielle des sites aux divers pays participants par S. E. Pierre Dupuy et Édouard Fiset, la promotion du projet de tour Paris-Montréal par le maire Jean Drapeau et Pierre Dupuy, la décision de construire une version réduite d'Habitat 67 par les autorités gouvernementales.

Suivant une approche méthodologique similaire aux deux premières, la troisième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier la contribution d'Expo '67 à la refondation de Montréal par le maire Jean Drapeau durant les années de rattrapage de la métropole québécoise, en utilisant les sources livresques les plus pertinentes à cet effet, soit *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2000, de Paul-André Linteau, *Montréal en évolution* (1974) 1994, de Jean-Claude Marsan, *Histoire générale du Canada*, 1988, de Craig Brown *et al.*, etc. D'autres sources livresques supplémentaires seront aussi utilisées telles qu'*Architecture contemporaine au Canada français*, 1969, de Claude Beaulieu, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, 1989, de Claude Bergeron, *Modern Canadian Architecture*, 1983, de Leon Whiteson, etc., de même que divers articles de journaux et de périodiques spécialisés tels que « Montreal », *Architectural Design*, juillet 1967, de Blanche van Ginkel *et al.*, éd., « Downtown in 3-D », *The Architectural Forum*, septembre 1966, de Peter Blake, etc.

Au nombre de quatre, les sous-critères de preuve principaux utilisés seront d'importance variable. Ils consisteront dans le réaménagement insulaire local de la voie maritime du Saint-Laurent, le remblaiement des îles de l'Expo associé aux travaux d'excavation du métro de Montréal, l'intégration du site d'Expo '67 au premier réseau de métro montréalais mis en service en 1966, la construction d'une infrastructure d'autoroutes montréalaises pouvant desservir le trafic associé à Expo '67, l'aménagement de la Place des Arts, réalisé de 1958 à 1963, qui servira par la suite au Festival mondial du spectacle d'Expo '67, etc. Seront aussi pris

en considération le contexte du nouveau réseau souterrain piétonnier aménagé au centre-ville de Montréal depuis la construction de la Place Ville-Marie, 1958-1962, la construction d'autres grands complexes immobiliers montréalais au cours des années cinquante et soixante tels que la tour CIBC, 1959, l'édifice CIL, 1959-1962, la Place Victoria (tour de la Bourse), 1963-1966, la Place Bonaventure, 1963-1967, le château Champlain et la Place du Canada, 1964-1966, le Westmount Square, 1964-1969.

Suivant une approche similaire, la quatrième tâche consistera à analyser, à identifier et à vérifier Expo'67 comme source à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise après 1970. Cette tâche sera effectuée depuis les sources livresques les plus pertinentes à cet effet, soit *Le Combat du Patrimoine à Montréal (1973-2003)*, 2005, de Martin Drouin, *Montréal en évolution* (1974) 1994, et *Sauver Montréal*, 1990, de Jean-Claude Marsan, *Dan S. Hanganu architecte. Projets et réalisations. 1980-1990*, 1990, de France Vanlaethem. éd., de même qu'*Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2000, de Paul-André Linteau, etc. D'autres sources livresques seront utilisées, de même que des articles de journaux et de périodiques spécialisés tels que *The Architectural Heritage of Montreal. A Sense of Community*, Arts Canada, hiver 1975-1976, de Phyllis Lambert, « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », *The Architectural Review*, mai 1980, de Melvin Charney, *Montréal : le patrimoine moderne*, 1992, de Denys Marchand et al., *Continuité*, printemps 1992, « De l'école à la ville : la naissance d'une école de Montréal », *La revue d'architecture ARQ*, février 1995, de Louis Martin.

Au nombre de quatre, les sous-critères de preuve utilisés seront d'importance variable. Le premier consistera dans l'analyse de la contribution d'architectes concepteurs locaux de la première génération impliqués dans le design de pavillons à Expo'67, lors d'une première phase moderniste montréalaise au cours des années soixante-dix, à savoir Louis-Joseph Papineau, André Blouin, Roger D'Astous et Victor Prus. Leurs réalisations architecturales post-expo de première importance seront analysées.

Le second sous-critère de preuve traitera de la contribution de quatre autres architectes qui, sans avoir été impliqués dans Expo'67, étaient à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale et identitaire et de divers mouvements de préservation à partir de 1970, constituant une deuxième phase de montréalité traditionaliste. Il s'agit de Jean-Claude Marsan, de Melvin Charney, de Michael Fish et de Phyllis Lambert qui se démarqueront par leur travail de sensibilisation sur Montréal, son patrimoine et son histoire.

Le troisième sous-critère de preuve traitera du développement d'un nouveau type postmoderne de conception architecturale préoccupé de préservation au cours des

années quatre-vingts. Au cours de cette troisième phase, des architectes tels que Dimitri Dimakopoulos, Ray Affleck, Peter Rose et Moshe Safdie s'appuieront grandement sur ces acquis en préservation du patrimoine bâti plutôt que sur l'expérimentation formelle et technologique d'Expo'67 dans l'élaboration de projets montréalais de première importance tels que la première phase de l'Université du Québec, la Maison Alcan, le Centre Canadien d'Architecture et le pavillon Jean-Noël-Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal. Ces réalisations architecturales modernes tardives et postmodernes engloberont des structures patrimoniales restaurées et recyclées.

Le quatrième et dernier sous-critère de preuve traitera de la contribution d'architectes de la seconde génération tels que Jacques Rousseau, Dan Hanganu, Cayouette et Saia et Saucier + Perrotte, dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, lors d'une quatrième phase de montréalité surtout néomodernisme. Pour leurs projets et leurs réalisations architecturales, ils développeront des vocabulaires et des styles spécifiques concourant à générer un idiome régionaliste typiquement montréalais, en faisant usage du langage de l'architecture patrimoniale montréalaise de même que du réemploi de structures existantes. Ainsi, cette nouvelle approche montréaliste de design architectural s'appuiera sur une montréalité de préservation lancée depuis 1970 en réaction contre les grands projets modernistes des années soixante qui contribuaient largement à la destruction du patrimoine bâti. La définition de cette nouvelle montréalité urbaine, patrimoniale et architecturale des années de réappropriation montréalaise puisera donc indirectement ses sources dans Expo'67 et son contexte montréalais par un effet de réaction contestataire.

Finalement, la cinquième et dernière tâche dans ce chapitre consistera à mettre en relation toutes ces données vérifiées depuis le rassemblement des divers sous-critères de preuve utilisés, pondérés selon une importance primaire et secondaire. Des conclusions pertinentes seront apportées sur les divers sujets abordés. L'exercice final de synthèse consistera à rassembler les quatre segments de la quatrième sous-hypothèse à l'étude dans le Chapitre Quatre pour en confirmer la véracité.

4.2 Médiations sur le choix d'un site pour Expo'67

La première tâche à effectuer consiste à analyser, à évaluer et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif. Cette analyse est effectuée depuis quatre sous-critères de preuve d'importance variable, utilisés dans le but de faire la preuve du premier segment de la quatrième sous-hypothèse à l'étude.

Il s'agit de faire ressortir l'impact majeur de médiations, de portées politico-économique et socioculturelle, originant de divers intervenants importants tels que Sandy et Blanche van Ginkel, urbaniste et architecte de la firme van Ginkel et associés qui proposaient pour Expo'67 un site à Pointe Saint-Charles à partir du printemps de 1962, de 67 groupes différents dont les propositions de site pour Expo'67 généraient une chaude polémique durant toute la première moitié de 1963, du maire Jean Drapeau, figure de proue du projet, qui révisait le choix du site en celui des îles du Saint-Laurent, et du jeune architecte Moshe Safdie, fraîchement gradué de l'université McGill, qui se joignait au groupe de planificateurs en août 1963 et proposait, quant à lui, de nombreux ajustements au site prévu.

À tour de rôle, ces importants médiateurs influençaient le choix et la détermination du site d'Expo'67 par les autorités officielles. Leurs médiations successives conduisaient à son emplacement définitif sur les îles Notre-Dame, Sainte-Hélène et La Ronde, de même qu'à la jetée Mackay.

Pour être mieux compris, l'impact de ces médiations sur le choix du site doit être toutefois situé dans le contexte général du développement du projet. Le choix d'un site fut élaboré en l'absence d'un programme détaillé et concret, constituant le résultat d'une série de décisions contextuelles prises au fur et à mesure par divers intervenants. Il ne constituait donc pas la décision d'un seul homme, architecte ou urbaniste, ni d'un groupe, d'une firme ou d'un consortium d'experts, mais le résultat d'un ensemble complexe de médiations successives de plusieurs provenances.

Constituant une longue saga, le laborieux démarrage d'Expo'67 s'étendit sur une longue période : de décembre 1956, alors qu'une première proposition sérieuse était faite au gouvernement conservateur de John Diefenbaker, jusqu'au 30 juin 1964, date de la fameuse « Nuit des Îles », journée durant laquelle fut livré par le maire Drapeau le nouveau site insulaire artificiel tout juste complété d'Expo'67 à la Compagnie de l'exposition¹. À ce moment-là, le choix définitif du site était déjà fait, mais le plan d'ensemble demeurait encore incomplet, ne prenant sa forme finale que vers la fin de 1965².

L'idée d'organiser à Montréal une exposition universelle pour commémorer le centenaire de la confédération remontait à décembre 1956, alors qu'un certain M. Barthe de Montréal, promoteur de foires en province, proposait au colonel Pierre Sévigny, membre du Parti conservateur, d'annoncer la tenue d'un tel événement pour stimuler l'attraction des Montréalais au Parti conservateur de John Diefenbaker³. Trouvant l'idée excellente, Sarto Fournier, nouveau maire élu de Montréal, demandait au gouvernement conservateur d'appuyer le projet en novembre 1957. Pierre Sévigny relançait l'idée à Ottawa et Maurice Duplessis, alors premier ministre du Québec, proposait la formule de financement inter-gouvernemental de 50 %, 37,5 % et 12,5 % par Ottawa, Québec et Montréal respectivement.

Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, Montréal avait été le berceau de grandes expositions au Canada, 1865 étant la quinzième année consécutive de la tenue de « L'Exposition du Bas-Canada ». Celle-ci était suivie de la grande exposition montréalaise de 1881, année de la création d'un « Comité permanent des expositions ». En 1898, avec l'expropriation par la ville du terrain d'exposition de la Montreal Exposition Co. créée en 1891, c'en était déjà fini des grandes expositions montréalaises, la dernière remontant à 1897⁴.

En mars 1914, l'honorable Rodolphe Lemieux était le premier à proposer à la Chambre des communes d'Ottawa la tenue d'une exposition internationale à Montréal en 1917 pour commémorer le 275^e anniversaire de la fondation de Montréal et le cinquantième anniversaire de la Confédération canadienne. Malgré le manque d'intérêt du premier ministre Robert Borden (1854-1937), le journal *La Presse* était inondé dans les jours qui suivaient de plans, de dessins et de projets, un des dessins situant l'exposition sur l'île Sainte-Hélène.

Ce n'était pas la première fois qu'un tel site était proposé pour une grande exposition montréalaise, une illustration d'A. S. Brodeur publiée dans le journal *La Presse* du 15 avril 1895 suggérant l'utilisation des îles Sainte-Hélène et Ronde à cette fin (fig. 4.1 et 4.2)⁵. En juillet 1937, le maire Adhémar Raynault (1891-1984) relançait l'idée d'une exposition internationale à Montréal pour 1942, commémorant le tricentenaire de sa fondation. Son successeur Camillien Houde (1889-1958) étudiait lui aussi le projet.

Du 17 avril au 30 août 1958, l'exposition universelle et internationale de Bruxelles stimulait les espoirs alors que la candidature de Montréal était officiellement lancée au Québec. Durant l'été de 1959, on travaillait au comité de l'exposition pour promouvoir le dossier et préparer le projet. La remise du mémoire final à Ottawa avait lieu le 4 décembre 1959. Au début de 1960, on préparait les dossiers de présentation pour le Bureau international des expositions (BIE) et pour Ottawa, capitale du pays hôte qui devait lui soumettre le projet.

Malheureusement, en mai 1960, la candidature du Canada pour une exposition universelle en 1967 était officiellement rejetée par le BIE au profit de celle de l'URSS qui proposait Moscou comme ville-hôte, obtenant alors 16 voix contre 14 lors du scrutin des pays membres⁶. Jusqu'au 13 avril 1962, date officielle du désistement de l'URSS auprès du BIE, on n'entendait plus parler de l'exposition universelle de Montréal.

Jean Drapeau, devenu maire de Montréal depuis 1960, demandait alors l'appui du gouvernement de Diefenbaker, réélu minoritaire le 18 juin, et celui de Jean Lesage, premier ministre libéral du Québec élu depuis le 22 juin. Durant l'été qui suivait, on procédait à la rédaction de nouveaux dossiers pour Ottawa et le BIE, ce dernier acceptant le 13 novembre 1962 la deuxième soumission de Montréal à l'unanimité des pays membres, en l'absence d'autres concurrents⁷.

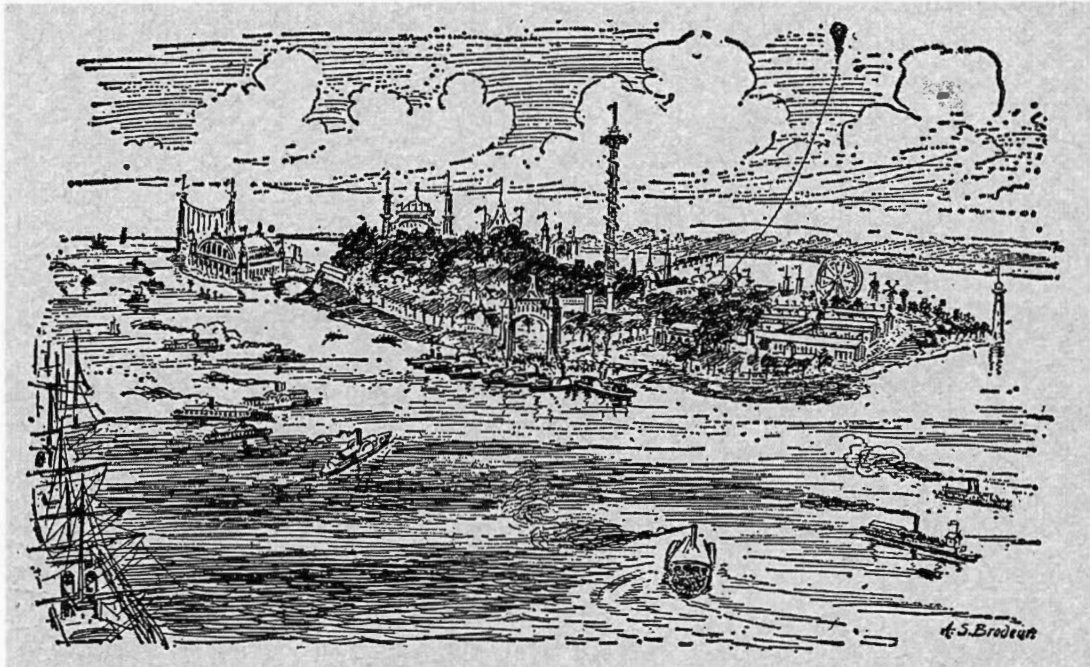


Figure 4.1 : Proposition d'A. S. Brodeur pour la tenue d'une exposition sur les îles Sainte-Hélène et Ronde, telle que publiée dans le journal *La Presse*, le 15 avril 1895
Grenier, p. 68-B.

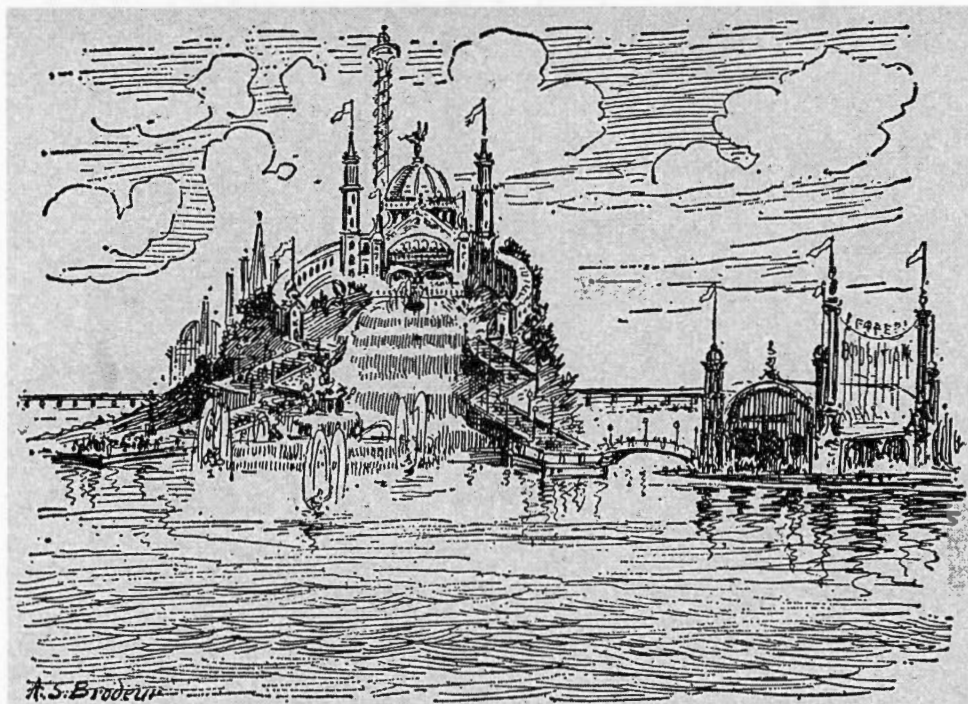


Figure 4.2 : Détail de la même proposition d'exposition d'A. S. Brodeur, publiée dans le journal *Le Monde Illustré*, le 4 mai 1895
Grenier, p. 68-C.

Suivant l'ordre chronologique, le premier sous-critère de preuve utilisé consiste donc dans l'impact des médiations de deux intervenants majeurs initiaux, soit Sandy et Blanche van Ginkel, de van Ginkel et associés, qui élaboraient dès le printemps 1962, à leur bureau, à leur compte et sans mandat, une série de contre-propositions s'opposant au site d'exposition alors officiel prévu en aval de Montréal, envisagé par les administrateurs publics du projet.

Ces travaux des van Ginkel avaient été entrepris de leur propre chef suite au récent désistement de l'URSS en avril 1962 auprès du Bureau international des expositions (BIE), relativement à la tenue d'une exposition universelle à Moscou en 1967, ce qui rendait de nouveau possible la tenue d'Expo'67 à Montréal avec un accord officiel ultérieur du BIE. Ces propositions favorisaient le concept d'une exposition internationale comparable à celle de Bruxelles 1958, plutôt qu'une foire mondiale s'apparentant à celle alors en préparation à New York pour 1964. Une présentation de la proposition finale avec maquette du site était faite au maire Drapeau peu après par les van Ginkel.

Ce plan d'ensemble incluait trois sites urbains à pointe Saint-Charles et sur la jetée Mackay, le long des rives du Saint-Laurent et sur le futur site de la tour de Radio-Canada⁸. Ce choix provenait d'un désir de renouvellement urbain montréalais avec la démolition des taudis de Victoriatown (Village aux Oies) à Pointe Saint-Charles, de même que l'installation d'infrastructures permanentes dans la ville pour une vocation post-expo. Cette approche classique pour une exposition universelle s'avérait logique et appropriée pour un tel projet urbanistique visant à faire d'une pierre deux coups, à court et à long terme, permettant la construction de nouvelles infrastructures permanentes.

Jeune architecte fraîchement gradué de l'université McGill, Moshe Safdie (né en 1939) travaillait sur ce premier plan d'ensemble préliminaire combinant trois sites dans la ville de même que la jetée Mackay (fig. 4.3). Il y incluait un projet de complexe d'habitation centralisé. Le travail sur le thème et sur le site continuait ensuite *pro bono* au bureau des van Ginkel jusqu'à ce que Sandy van Ginkel soit nommé planificateur en chef et designer de la Compagnie de l'exposition, peu après sa création le 20 décembre 1962 (fig. 4.4)⁹. À cette date, était en effet promulguée la loi fédérale créant la Compagnie de l'Expo. Le *Bill C-103* prévoyait alors la nomination de deux commissaires et de 12 administrateurs, de même que la préparation d'un organigramme et la soumission du plan d'ensemble et du budget prévue pour le 20 décembre 1963¹⁰. Ainsi, ce premier plan d'ensemble élaboré sans mandat par van Ginkel et associés constituait une première médiation majeure sur le choix alors officiel d'un site pour Expo'67, prévu en aval de Montréal.

Cet emplacement était ensuite modifié, la proposition des van Ginkel devenant elle-même officielle. Un rapport et une maquette produits par les van Ginkel servaient par la suite

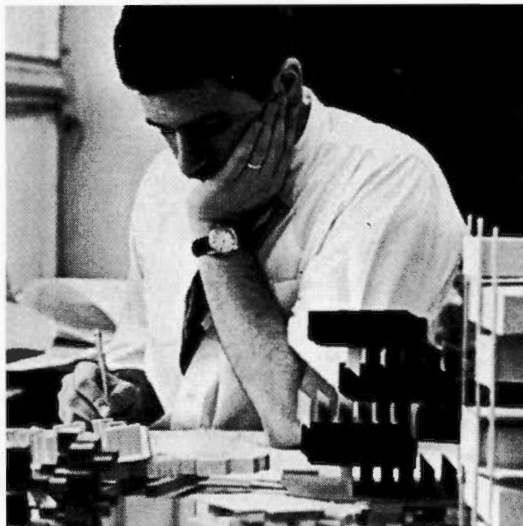


Figure 4.3 : Moshe Safdie, étudiant à l'université McGill en 1960
Safdie, p. 15.

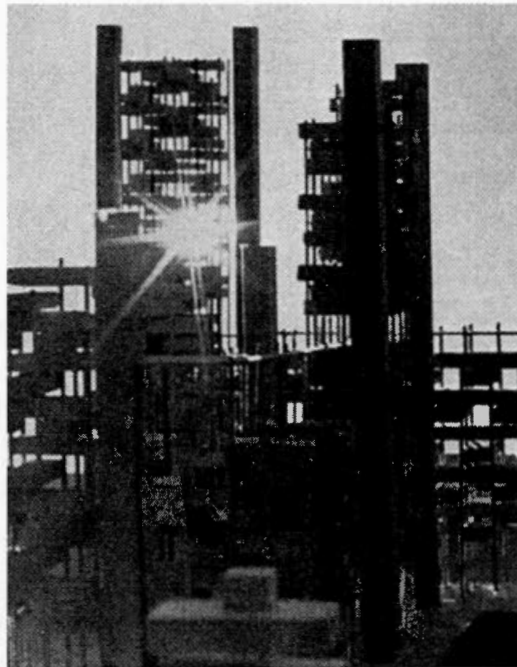


Figure 4.4 : Maquette de la formule A du projet de thèse de Moshe Safdie
Architecture in/au Canada, vol. 27, no. 1-2 (2002), p. 5.



Figure 4.5 : Photo de la maquette de l'exposition universelle montréalaise Man in the City prévue pour 1967, conçue par van Ginkel and Associates et faisant partie de la soumission canadienne faite au BIE, telle qu'acceptée en août 1962
Portis, *Images de villes idéales: Les expositions universelles*, p. 29.

de base à l'offre de candidature de Montréal, présentée par le maire Jean Drapeau au BIE en août 1962. Cette dernière était acceptée à l'unanimité, dû à l'absence de concurrents et grâce à l'influence de S. E. Pierre Dupuy, alors ambassadeur canadien en poste à Paris.

En septembre 1962, Drapeau visitait donc Ottawa après son bref voyage à Paris et au BIE. Ottawa révélait le 11 septembre qu'il serait de nouveau candidat officiel auprès du BIE, la candidature officielle de Montréal pouvant être soumise lors de la prochaine réunion du BIE prévue à cet effet. Le 13 novembre 1962, le BIE accordait donc l'exposition de 1967 à Montréal sur la base, entre autres, du projet, du rapport et de la maquette de van Ginkel et associés (fig. 4.5).

En janvier 1963, Sandy van Ginkel était nommé planificateur en chef et designer de la Compagnie de l'exposition. Dans le cadre de ses nouvelles fonctions, il devenait responsable, durant le stade initial des sketches préliminaires, du plan d'ensemble, des implications du choix, du développement thématique, de la politique d'admission, des caractéristiques de présence des visiteurs, de la relation entre les sites principaux d'exposition et de la circulation externe¹¹. Ainsi, Sandy van Ginkel devenait l'auteur officiel du thème initial de l'exposition.

Durant six mois, de janvier à août 1963, de violents remous étaient créés, dû au choix de l'emplacement à faire. Une chaude polémique publique et médiatisée prenait forme autour d'un nombre croissant de projets sans mandats et autres propositions diverses atteignant tout d'abord une trentaine¹². Nommés officiellement par John Diefenbaker commissaire général et sous-commissaire de l'exposition le 22 janvier 1963, MM. Paul Bienvenu et Cecil Carsley travaillaient ensuite à la promotion du site de la pointe Saint-Charles et de la jetée Mackay¹³. Durant ces six mois, les responsables de l'exposition universelle recevaient diverses propositions pour un site de 67 groupes différents. Un comité de sélection était alors formé, qui ne gardait que sept propositions¹⁴. Puis, une nouvelle analyse plus serrée réduisait le nombre de site éventuels à quatre terrains seulement.

Offrant certains avantages, le quartier de Pointe Saint-Charles nécessitait la démolition de nombreux taudis et autres expropriations coûteuses. Un site de 600 à 800 acres était requis, soit l'équivalent de l'île des Sœurs qui s'avérait un peu trop loin du centre-ville. Un splendide terrain était aussi disponible à Ville Lasalle, certains membres du comité y rêvant pendant longtemps. Le site du golf municipal (futur parc Maisonneuve) et les terrains vacants contigus à Saint-Léonard-de-Port-Maurice et Rivière-des-Prairies étaient jugés préférables par d'autres. Jusqu'en mars 1963, personne ne mentionnait jamais le site de l'île Sainte-Hélène¹⁵.

Le deuxième sous-critère de preuve utilisé consiste donc dans l'impact des médiations de ces différents groupes dont les propositions de site pour Expo'67 généraient une importante

polémique durant toute la première moitié de 1963. À cette occasion, une multitude d'emplacements était proposée par divers citoyens et journalistes, architectes et urbanistes, politiciens et hommes d'affaires, rendant difficile le choix définitif d'un site, le transformant en un laborieux processus de médiations long et complexe.

Il en résultait divers plans d'ensemble développés pour différents sites, proposés par des dizaines de bureaux d'architectes travaillant pour la plupart sans commission. Cette polémique contribuait à déstabiliser la décision déjà prise relative au choix du site urbain effectué par Sandy van Ginkel et associés. Rendant son travail de planificateur plus difficile, elle contribuait de plus à un flottement de nature administrative que subissaient MM. Bienvenu et Carsley, qui devaient alors travailler à la promotion et la défense d'un site hypothétique, au choix non arrêté.

Au congrès de l'Association des Architectes de la province de Québec (AAPQ) tenu au lac Beauport en janvier 1963, le résultat d'études sur Expo'67 par divers professionnels de l'aménagement travaillant en collaboration était dévoilé, la première traitant du concept, la seconde du thème, la troisième de la mise en scène et la quatrième des méthodes à utiliser¹⁶. À cette occasion, le célèbre architecte américain Louis Khan (1901-1974) suggérait de faire du fleuve Saint-Laurent l'axe de l'exposition¹⁷. Comme résolution de l'AAPQ, il était finalement proposé que l'exposition soit établie en bordure du fleuve, le plus près possible du centre-ville.

Suite à leur nomination, la première conférence de presse de MM. Bienvenu et Carsley mentionnait alors quatre emplacements possibles pour Expo'67, soit Pointe Saint-Charles, Ville Lasalle, le golf municipal et des terrains vacants aux environs de Saint-Léonard-de-Port-Maurice. Cette conférence était suivie de la désignation officielle et de la première réunion des 12 administrateurs de la Compagnie de l'exposition nommés le 25 février 1963.

Publié dans le magazine *Architecture – Bâtiment – Construction* en janvier 1963, de même que dans le journal *Le Devoir*, en date du 8 février 1963, un projet de Bédard Charbonneau Langlois architectes, de Saint-Bruno, proposait l'île Sainte-Hélène agrandie par l'adjonction de l'île Ronde, la future île Notre-Dame encore anonyme, de même qu'un quadrilatère longeant la rive sud du Saint-Laurent comme site fluvial pour Expo'67 (fig. 4.6)¹⁸. À leurs yeux, ce site possédait les plus grands avantages économiques, touristiques et esthétiques de toute la région métropolitaine.

Propriétés publiques, ces immenses terrains s'avéraient relativement peu coûteux à l'achat, favorisant l'utilisation des facilités touristiques existantes de l'île Sainte-Hélène et encourageant leur accroissement. Cette vaste oasis de verdure permettait de plus un

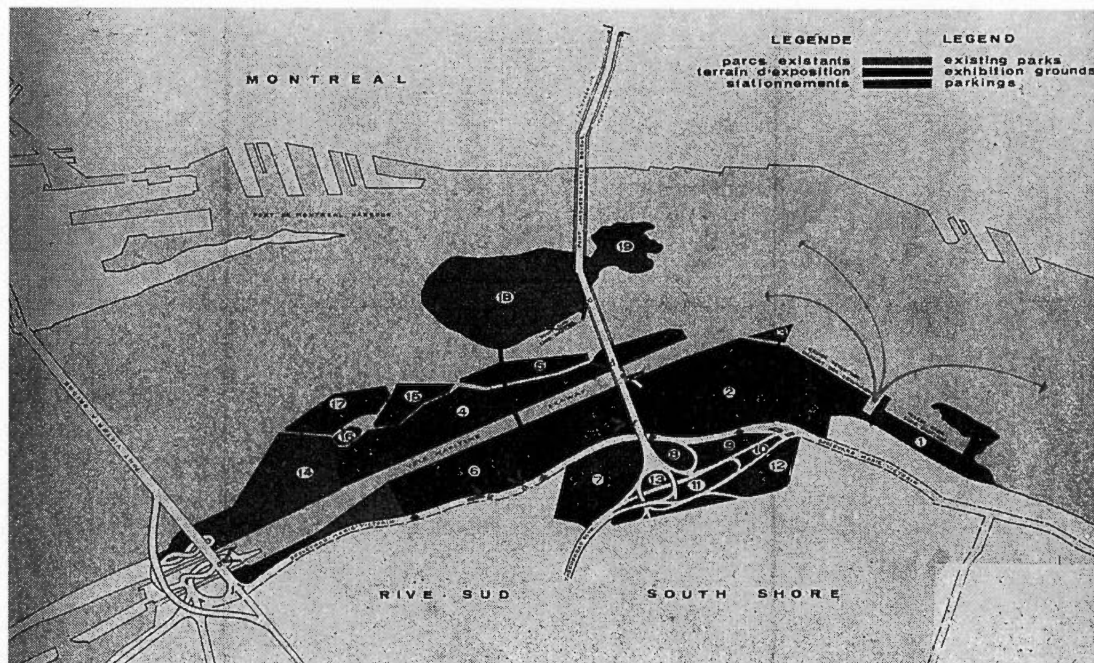


Figure 4.6 : Projet d'emplacement pour l'exposition universelle internationale de 1967, proposé par les architectes Bédard, Charbonneau et Langlois en 1962
Architecture-Bâtiment-Construction, vol. 18, no. 201, janvier 1963, p. 25.



Figure 4.7 : Futur site fluvial d'Expo'67 au tournant de 1962-1963
 Grenier, p. 68-D.

acheminement et un déchargement de matériel aisé aussi bien par route que par voie d'eau, tirant parti de la nouvelle voie maritime du Saint-Laurent, ouverte depuis 1960. Situé devant la métropole, il offrait une vue panoramique sur le fleuve, le port et le centre-ville, rendant possible l'emploi de l'eau comme élément environnemental, esthétique et rafraîchissant. Jugée par ses auteurs supérieure à toutes les autres, cette proposition était soumise aux autorités dans le seul but de collaborer au choix d'un site idéal pour Expo'67¹⁹. Parmi les nombreux projets proposés et débattus, elle contenait pratiquement tous les éléments du site définitif choisi pour Expo'67. On mettait cependant beaucoup de temps avant d'en parler sérieusement en haut lieu.

Ce projet était à l'origine d'une volte-face brusque et magistrale de la part du maire Drapeau relativement au choix du site, ce qui allait entraîner les démissions subséquentes de MM. Bienvenu et Carsley. Le troisième critère de preuve utilisé consiste donc dans l'important impact de la médiation du maire Drapeau alors qu'il agissait comme promoteur principal d'un projet révisé pour le choix d'un site.

Vers la fin de mars 1963, Guy Beaudet, maître du port de Montréal, invitait ce dernier et le comité exécutif à voir par bateau le site projeté pour l'agrandissement du port vers l'est de la ville par la Commission des ports nationaux²⁰. Par la même occasion, il leur faisait visiter les battures du fleuve non loin de la voie maritime. À la suite de la publication du projet de Bédard Charbonneau Langlois architectes et de sa diffusion dans les médias, cette visite convainquait le maire de la supériorité du site, dû à sa grande beauté naturelle et à son emplacement privilégié aux sources même de la fondation de Ville-Marie en 1642 (fig. 4.7).

Le projet de Jean Drapeau d'une exposition universelle dans les îles du fleuve reprenait la vieille idée de 1895, de même que la proposition récente de l'architecte Charbonneau faite au colonel Pierre Sévigny qui n'avait toutefois pas retenu l'idée pour la diffuser à Ottawa²¹. La beauté spectaculaire du site convainquait immédiatement Drapeau qui commençait à faire pression sur Québec et Ottawa pour obtenir un accord tripartite²². Homme politique plutôt que planificateur, il avait alors décidé par lui-même de construire la future île Notre-Dame et d'agrandir l'île Sainte-Hélène au nord et au sud, en lui adjoignant l'île Ronde, sans toutefois décider d'un site complémentaire sur la terre ferme, ni sur la rive sud ni à Montréal²³.

L'annonce du choix officiel tripartite du nouveau site avait lieu les 28-29 mars 1963, avec un budget de réalisation de 8,42 millions de dollars²⁴. Le 1^{er} avril, la Ville de Montréal prêtait Claude Robillard à la Compagnie de l'Expo pour y occuper le poste de directeur général de l'aménagement. Ce dernier, qui avait auparavant rêvé de transformer Pointe Saint-Charles en éliminant Victoriatown, devait maintenant faire volte-face, à la suite du changement de site opéré par Drapeau, sa puissante médiation politique laissant

les planificateurs et même les commissaires, sans pouvoir décisionnel ni autorité concrète sur le projet.

D'autres importants remous étaient ainsi créés en raison du nouveau choix d'emplacement de Drapeau qui outrepassait le pouvoir des commissaires devant désormais travailler en sens inverse pour promouvoir le nouveau site officiel des îles du Saint-Laurent, y compris la future île Notre-Dame et l'agrandissement de l'île Sainte-Hélène au nord et au sud.

Le 8 avril 1963, les choses se compliquaient davantage avec l'élection des libéraux de Lester B. Pearson à Ottawa, ce qui permettait de modifier largement le projet de l'Expo et de renégocier toutes les ententes faites au préalable avec le gouvernement Diefenbaker²⁵. Ce dernier avait été renversé par l'adoption d'une motion de non-confiance proposée par Pearson à la Chambre des communes le 4 février 1963.

Jean Drapeau faisait alors la promotion des îles à Ottawa, ce qui résultait en un nouveau consensus tripartite. Dès lors, van Ginkel se voyait confiée la responsabilité de la direction de l'aménagement et de la planification des îles de l'Expo. Dû à la détermination du maire Drapeau, son projet officiel antérieur d'exposition sur les sites urbains de Pointe Saint-Charles, Victoriatown et la jetée Macay était définitivement rejeté par les autorités avant même d'avoir été rendu public²⁶.

En mai 1963, un nouveau plan directeur de l'Expo était donc présenté au BIE, ce dernier approuvant le site des îles et le plan d'ensemble préliminaire le 14 mai²⁷. Suivait le 21 mai la fameuse conférence de Montebello, composée d'un groupe de penseurs tels que l'architecte Ray Affleck d'ARCOP, l'écrivaine Gabrielle Roy, l'homme de théâtre Jean-Louis Roux et d'autres, au cours de laquelle était défini le thème de « Terre des Hommes », emprunté à l'écrivain et pilote français Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). Par la même occasion, était recommandée la création d'une place des peuples à la pointe ouest de l'île Sainte-Hélène agrandie (île Verte), de préférence à un monument symbolique vertical traditionnel, cliché de foires mondiales antérieures. Le fruit de cette réunion était la Grande Charte de l'Expo'67²⁸.

Alors que le conflit entre l'administration impuissante de la Compagnie de l'exposition et la mairie de Montréal dégénérait en épreuve de force, Drapeau et Saulnier étaient invités à Ottawa le 3 juillet 1963 pour une conférence sur le choix des îles comme site, résultant en l'accord définitif d'Ottawa et une première lettre de démission du commissaire général Bienvenu en date du 8 juillet, adressée au premier ministre Lester B. Pearson²⁹. En guise de réponse, ce dernier lui demandait de demeurer en poste.

Dans un contexte de scepticisme public fort répandu relativement à la viabilité d'un projet d'exposition d'une telle envergure, les tensions croissantes entre hommes politiques tels que le maire Jean Drapeau et le premier ministre Lester B. Pearson et les administrateurs et les professionnels de la Compagnie de l'exposition allaient amener plus tard les démissions inévitables de MM. Bienvenu et Carsley en août 1963, suivies de celle de Claude Robillard en octobre (fig. 4.8)³⁰.

Ces derniers se plaignaient alors de l'impossibilité de remplir leur mandat dû à un manque complet de contrôle sur les décisions importantes de même qu'à un manque flagrant de coordination entre les trois paliers de gouvernement et les autres intervenants. Le 12 août, les travaux d'aménagement insulaire étaient officiellement inaugurés alors que le choix officiel d'un emblème pour Expo'67 était rendu public. Le même jour, Bienvenu confirmait de nouveau son désir de démissionner³¹.

Le troisième sous-critère de preuve consiste donc dans l'impact majeur de la médiation du maire Drapeau, de portée politique, socioculturelle, géographique et urbanistique, sur le choix révisé, progressif mais non définitif d'un site pour Expo'67. Générant des remous, entraînant de profondes perturbations administratives et annulant tout le travail fait jusque-là par les responsables officiels de la planification, cette croisade héroïque de Drapeau faisait de lui la figure de proue du projet aux yeux des Montréalais et des Canadiens, le rendant plus puissant et populaire que jamais.

Avec le choix du site des îles pour Expo'67 proposé par le maire de Montréal et approuvé par le premier ministre du Canada, le pouvoir décisionnel sur le choix du site pour Expo'67 passait du bureau de la planification alors dirigé par Sandy van Ginkel, qui devait soumettre ses recommandations aux commissaires de l'exposition, directement aux mains des chefs politiques. Il s'agissait donc d'une médiation de premier ordre effectuée par le maire Drapeau.

En août 1963, le dessin du pourtour des îles était complété. Van Ginkel demandait alors à Safdie de se joindre à lui et à Claude Robillard pour travailler sur le plan d'ensemble avec le groupe de huit architectes et planificateurs, dont Jerry Miller, Adèle Naudé, Steven Staples et Tony Peters. Safdie acceptait sa proposition à condition de pouvoir aussi développer son système d'habitation révolutionnaire, élaboré dans le cadre de sa maîtrise en architecture à l'université McGill (fig. 4.9)³². Intéressé au plan d'ensemble, mais surtout à son système d'habitation, Safdie travaillait tout d'abord sur le plan qui était encore en état de gestation.

Pour lui, le plan d'ensemble comportait quatre critères de design, soit la localisation exacte de l'exposition et l'interrelation entre chacune de ses parties, les systèmes de transport

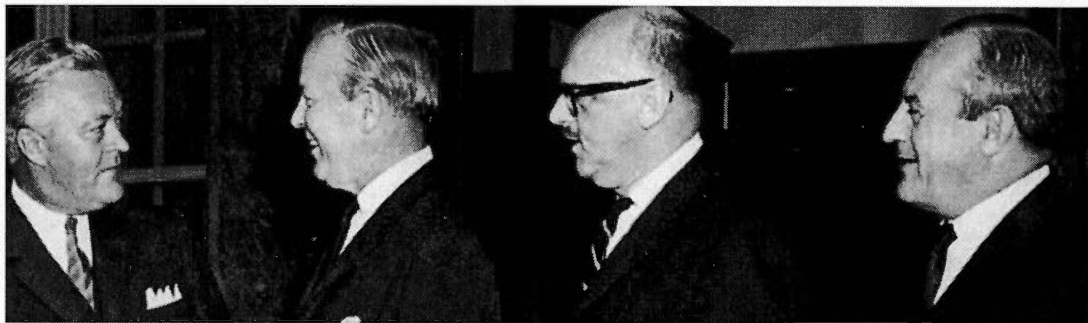


Figure 4.8 : MM. Jean Lesage, Lester B. Pearson, Jean Drapeau et Paul Bienvenu réunis
Jasmin, p. 12.

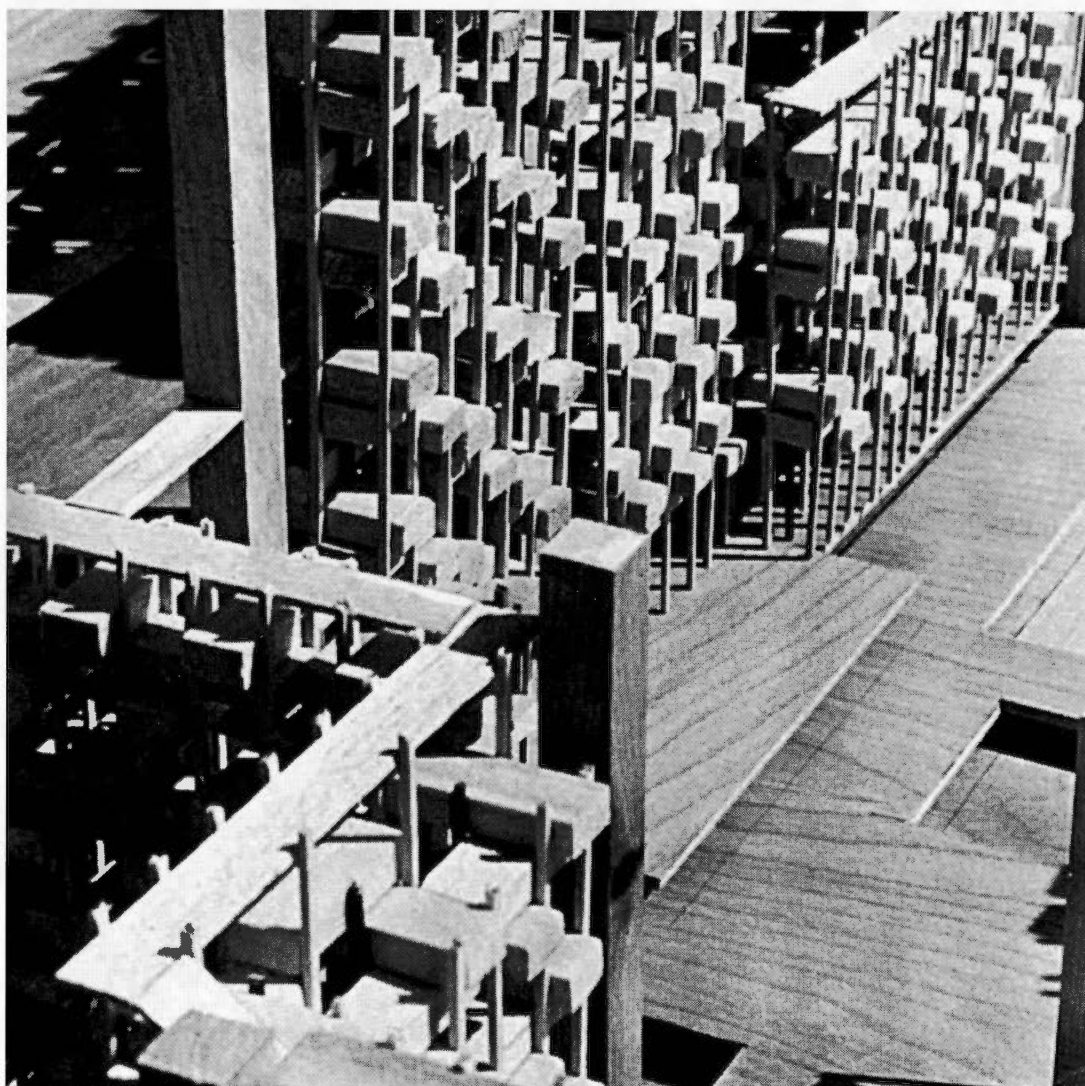


Figure 4.9 : Vue rapprochée sur la maquette du projet de thèse de Moshe Safdie présentant un système modulaire
3-D de construction
Safdie, p. 15.

internes et externes, l'incertitude relative aux pavillons nationaux alors que trois pays seulement étaient officiellement inscrits, soit le Canada, la Grande-Bretagne et la Belgique, de même que la place très importante occupée par les pavillons thématiques internationaux, telle que définie lors de la Conférence de Montebello, et, enfin, les détails faisant fonctionner l'ensemble. Prenant la défense de son projet Habitat 67, son premier effort fut d'agrandir le site à la jetée Mackay pour assurer les bénéfices à long terme d'une exposition dans la ville avec des structures permanentes. Sa proposition générait toutefois beaucoup de controverse et il fallut plusieurs semaines avant que cette expansion du site ne soit acceptée.

L'emplacement des pavillons demeurant alors non résolu, S. E. Pierre Dupuy favorisait alors un plan particulier où les nations nobles telles que le Canada, les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France se retrouveraient sur l'île Sainte-Hélène, les autres sur l'île Notre-Dame³³. Quant au reste du groupe de van Ginkel travaillant au plan, il était d'avis que le parc d'amusement ne pénètre pas l'exposition, dû à sa permanence et à son horaire d'ouverture rallongé.

De plus, il s'agissait de placer les pavillons principaux à l'extrémité du chemin d'accès, les pavillons thématiques internationaux formant la colonne vertébrale des activités, déterminant les arrêts de circulation, avec des doigts rayonnant vers les autres pavillons. Pour le reste du groupe, le pavillon du Canada ne devait pas être à l'entrée, mais plutôt à la fin du chemin de circulation. Les pavillons des États-Unis et de l'URSS devaient être aux extrémités, avec de petits pavillons entre les deux³⁴.

Dans l'intérêt d'Habitat 67, Moshe Safdie proposait que tous les bâtiments permanents soient situés sur la jetée Mackay. Après beaucoup de discussions, son concept était accepté, de même que le nouveau site proprement dit. Cela impliquait désormais quatre aires différentes devant être desservies par un réseau de circulations en trois systèmes, variant de deux à 30 milles à l'heure et répondant à un énorme trafic de visiteurs³⁵.

Passant du statut international à national, l'imposante épine dorsale des pavillons thématiques devait être ensuite passablement réduite, l'exposition devenant alors une collection de bâtiments et de pavillons divers articulés autour du réseau d'accès. Le magnifique site insulaire contribuant à donner de l'unité à l'ensemble, Safdie proposait alors de combler les trous immenses qui restaient à remplir avec de l'eau, d'utiliser un réseau de canaux bordé de pavillons, de même que des allées bordées de bâtiments connectant avec ces lacs, l'eau devenant l'élément unificateur entre les diverses structures.

L'étape suivante consistait à en dresser le plan, avec une fluctuation de niveau de 20 pieds d'eau obtenue par une série de terrasses, les ingénieurs optant ensuite pour un niveau

fixe. À ce moment-là, Safdie cessait de travailler sur le plan d'ensemble pour développer le design d'Habitat 67, le développement du plan d'ensemble étant confié à Adèle Naudé, Jerry Miller et Steven Staples³⁶. Ensemble, ils modifiaient l'échelle des grandes étendues d'eau à celles de canaux hiérarchisés, conservant toutefois la majeure partie des idées de Safdie.

Le quatrième sous-critère de preuve utilisé consiste donc dans l'impact des médiations supplémentaires produites par Moshe Safdie. Fraîchement gradué de McGill, ce jeune architecte ambitieux convainquait assez facilement un groupe de planificateurs d'expérience d'adjoindre la jetée Mackay au nouveau site insulaire imposé par Drapeau. Elle offrait un accès plus facile au site, permettant une meilleure intégration de l'exposition à l'infrastructure urbaine de Montréal et offrant un emplacement de choix pour les bâtiments permanents. Son ajout aux îles Sainte-Hélène, La Ronde et Notre-Dame constituait donc la quatrième médiation majeure sur le choix d'un site pour Expo'67.

À la suite des démissions de MM. Bienvenu et Carsley, survenues le 22 et 26 août 1963, Lester B. Pearson annonçait le 6 septembre la nomination de l'ex-ambassadeur canadien en France, S. E. Pierre Dupuy, comme nouveau commissaire général, suivi de Robert Shaw, président de la compagnie de construction Foundation, comme commissaire adjoint (fig. 4.10 et 4.11)³⁷. La loi du 8 avril stipulant que le plan d'ensemble et le budget devaient être déposés le 20 décembre 1963, Pearson était prêt à leur accorder 6 mois supplémentaires³⁸.

La première préoccupation de Shaw était alors les îles de l'Expo, la deuxième, l'organisation de la Compagnie de l'Expo. À cet effet, il demandait à Jean-Claude Delorme, secrétaire et avocat-conseil, et Dale Rediker, directeur des finances, de rester en poste, engageant Andrew G. Kniewasser comme directeur général, Philippe de Gaspé Beaubien comme directeur de l'exploitation et Edward Churchill, ingénieur militaire, comme directeur de l'aménagement.

Dupuy engageait quant à lui Édouard Fiset, architecte établi à Québec, comme architecte en chef chargé de la planification architecturale et paysagère, de l'esthétique générale et de la coordination de l'architecture des bâtiments, des pavillons et des éléments d'exposition. Kniewasser engageait quant à lui Pierre de Bellefeuille comme directeur des exposants et Yves Jasmin comme directeur des relations publiques de l'information et de la publicité.

Avec seulement trois pays étrangers inscrits, l'emplacement des pavillons nationaux demeurait non résolue, alors que S. E. Pierre Dupuy, assisté de son architecte en chef Édouard Fiset, se réservait le choix définitif des emplacements au fur et à mesure que les inscriptions avaient lieu, sur les bases de la diplomatie et du marketing. À cette époque, l'urbaniste Steven Staples était invité à présenter à la nouvelle administration le plan directeur



H. E. Pierre Dupuy
Ambassador and Commissioner General.

Figure 4.10 : S. E. Pierre Dupuy, ambassadeur et nouveau commissaire général d'Expo'67, nommé le 6 septembre 1963
General Report expo 67, Tome I, p. 15



Robert F. Shaw
Deputy Commissioner General

Figure 4.11 : Robert F. Shaw, nouveau commissaire adjoint d'Expo'67
General Report expo 67, Tome I, p. 16.

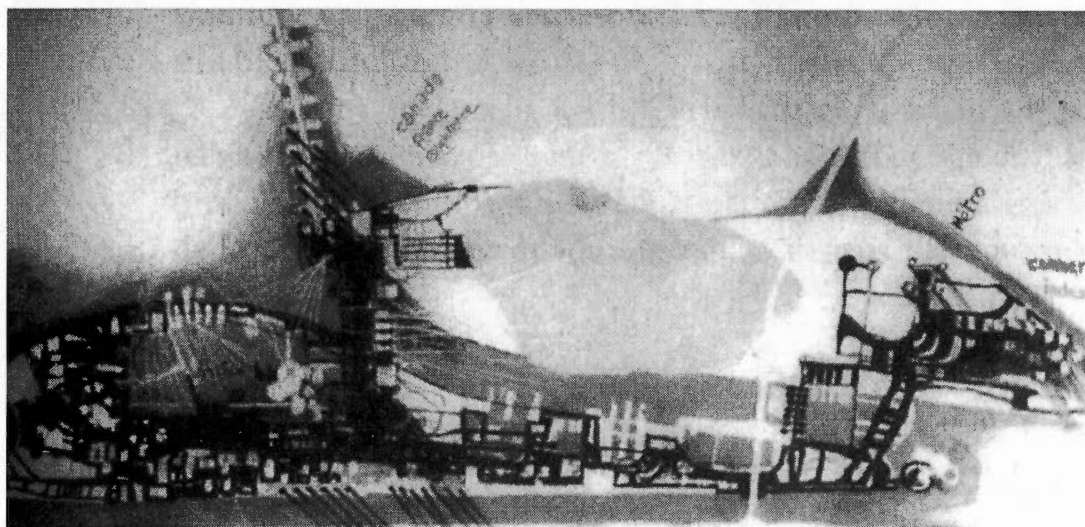


Figure 4.12 : Plan d'ensemble alternatif pour Expo'67, dessiné par Eugène Beaudoin, professeur des Beaux-Arts de Paris
Jasmin, p. 27.

conçu sous la première administration. Des dessins préliminaires de la jeune Adèle Naudé travaillant alors dans le département dirigé par van Ginkel montraient l'emplacement tel que finalement réalisé³⁹.

Recherchant l'opinion d'un consultant européen, Dupuy avisait les planificateurs de son désir de soumettre le plan d'ensemble à un expert européen. Son attitude coloniale était immédiatement dénoncée par lettre par le groupe d'ingénieurs, architectes et designers, qui menaçait de démissionner en bloc. Churchill était fort impressionné par cette « révolution de palais », alors que van Ginkel commençait à perdre le contrôle sur l'évolution du plan d'ensemble.

Malgré tout, Dupuy négociait un compromis avec Churchill, faisant quand même venir à Montréal Eugène Beaudoin, professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris, qui critiquait leur plan, démontrant sa totale incompréhension des conditions canadiennes et proposant un plan alternatif (fig. 4.12). Organisée par le bureau de la planification, une présentation marathon de trois jours adressée à la nouvelle administration suivait peu après, incluant plan directeur, pavillons thématiques, Habitat 67, transport, design urbain, graphisme, mobilier urbain et paysagisme⁴⁰.

De concert avec la nouvelle administration, Édouard Fiset, architecte en chef nommé par Dupuy, demandait alors aux architectes montréalais Guy Desbarats, André Blouin et Fred Lebensold d'agir comme consultants sur le plan directeur.

L'objectif de Churchill et Fiset était d'obtenir plus de support à l'extérieur de la Compagnie en vue de résister aux attaques ultérieures du Parlement et des autres agences⁴¹. Churchill croyait ainsi gagner davantage de crédibilité face à d'éventuels détracteurs.

À cette époque, Dupuy entrevoyait une allée d'honneur protocolaire conduisant au pavillon du Canada, bordé par les pavillons de la France et de l'Angleterre, flanqués par les pavillons des autres participants. Un projet du même genre, avec allée d'honneur protocolaire, avait été proposé par André Blouin et Lionel Rutberg. Il s'agissait d'une voie triomphale descendant de la Place du Canada, surplombant le Village aux Oies, au-dessus des voies des chemins de fer nationaux et débouchant sur le site de l'Expo où s'élevaient deux grandes tours abritant les représentants des divers pays participants et le commerce international⁴².

Tout le groupe des designers appuyé par Shaw et Churchill proposait alors à Dupuy de commencer tout d'abord par créer physiquement l'emplacement des îles et de recruter les pays participants, ce qui fut fait au cours de 1964, alors qu'il n'y avait que quatre pays officiellement inscrits à la fin de 1963. L'évolution non contrôlée du plan d'ensemble et la pression des médiations politico-administratives de toutes sortes fit perdre patience à van Ginkel, qui entra

bientôt en conflit avec la nouvelle administration, le forçant éventuellement à démissionner officiellement le 3 décembre 1963.

Le groupe des huit designers fut alors confié à Steven Staples, accompagné de Jerry Miller, qui héritèrent d'Adèle Naudé et Moshe Safdie comme *prima donna*, ce groupe ayant été originalement engagé par Claude Robillard⁴³. Le 4 décembre, à deux semaines de l'échéance, les trois consultants venaient se joindre à l'équipe de huit. Après avoir tout révisé, ils finalisaient ensemble les détails non résolus. Safdie produisait pour l'occasion un sketch au fusain consolidant les idées du plan (fig. 4.13). Il servait de base à la présentation officielle du 20 décembre à Ottawa, le plan directeur en gestation ayant été présenté au préalable au BIE le 12 novembre 1963.

À cette occasion, Dupuy, accompagné de Drapeau, Shaw et d'autres administrateurs, avait présenté au BIE le colonel Churchill et l'architecte Fiset, ainsi que le plan directeur qui était approuvé⁴⁴.

Selon la loi du 8 avril 1963, la Compagnie de l'Expo soumettait ensuite aux trois paliers de gouvernements son plan d'ensemble et d'organisation, son cadre du personnel et son budget à la date prévue du 20 décembre (fig. 4.14)⁴⁵. Développé entièrement sous la direction de van Ginkel pendant les neuf premiers mois de l'année, la version préliminaire du plan d'ensemble était donc finalisée en son absence par la Division de l'aménagement de la Compagnie de l'exposition avec la participation de Desbarats, Blouin et Lebensold.

Déposé le 20 décembre 1963, le plan d'ensemble définitif était soumis aux trois paliers de gouvernement fédéral, provincial et municipal, tous impliqués dans le projet. Avec l'acceptation du gouvernement canadien en tant que pays hôte et du Bureau international des expositions (BIE), le choix du site était définitivement arrêté, tout comme les grandes lignes d'un plan d'ensemble qui demeurerait ensuite sujet à des changements sur le plan des détails et des perfectionnements subséquents. À la fin de 1963, seulement quelques pays étaient officiellement inscrits, le nombre total de pays participants demeurant indéterminé, rendant l'attribution de leurs terrains respectifs impossible, de même que la précision détaillée du plan d'ensemble⁴⁶. On savait quand même que l'exposition serait tenue au milieu du Saint-Laurent, sur les îles Notre-Dame, Verte, Sainte-Hélène et Ronde, de même qu'à la jetée Mackay, transformée pour l'occasion en Cité-du-Havre.

Depuis le début de 1962 jusqu'à la fin de 1963, des pressions énormes, à l'intérieur de champs de forces politiques, administratives et publiques, consultatives et professionnelles, influencèrent les planificateurs responsables dans le développement du choix d'un site et l'ébauche subséquente d'un plan d'ensemble. Des instances médiatrices multidirectionnelles

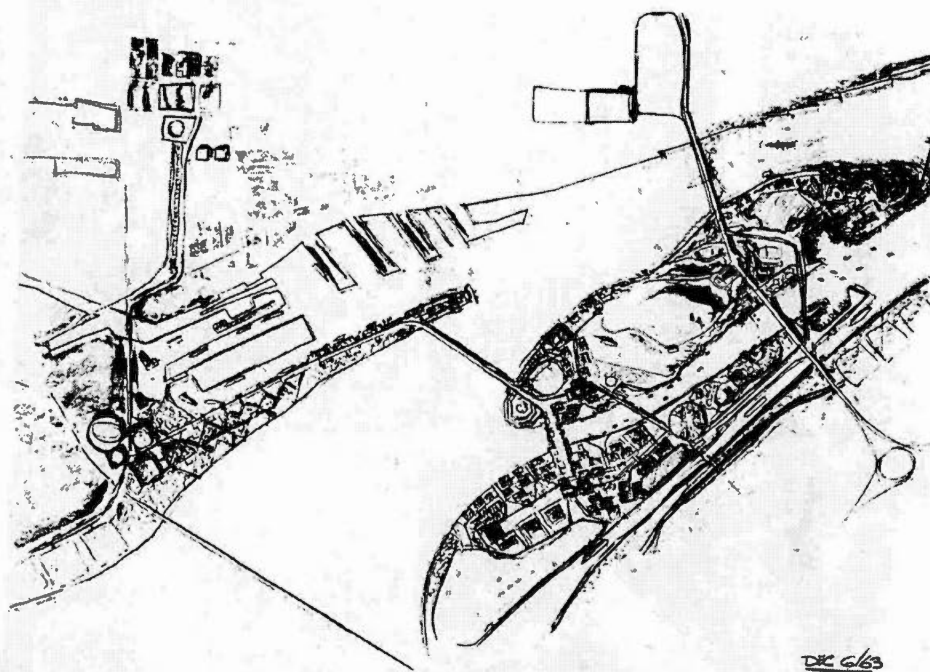


Figure 4.13 : Sketch préliminaire au fusain préparé par Moshe Safdie pour le plan directeur d'Expo'67, à compléter pour le 6 décembre 1963
Safdie, p. 16.

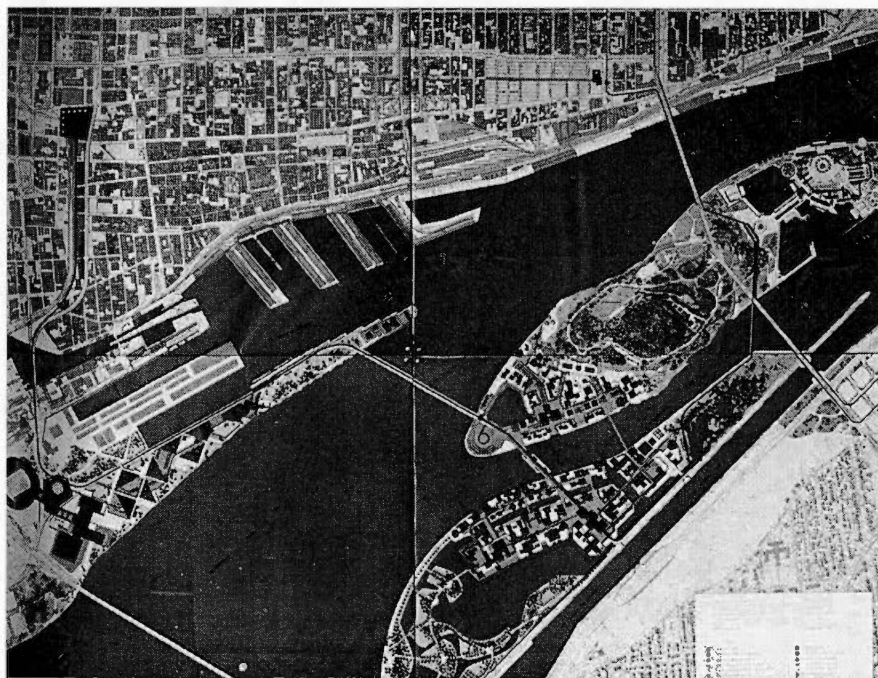


Figure 4.14 : Plan d'ensemble d'Expo'67, tel que dévoilé publiquement le 23 décembre 1963, et faisant partie de la soumission officielle aux trois paliers de gouvernement
RAIC / L'IRAC, no. 461, vol. 41, no. 1, janvier 1964, p. 53.

souvent contradictoires empêchaient le développement cohérent d'un projet d'exposition en site urbain. Alors que de nombreux intervenants, avec ou sans pouvoir administratif ou politique, débattaient publiquement ou à huis-clos de la supériorité d'un tel site par rapport à un autre, ces interventions externes constituaient des instances médiatrices déterminantes empêchant la détermination d'un site stable constituant le préalable essentiel au développement suivi d'un plan d'ensemble.

Cela rendait la tâche extrêmement difficile à Sandy van Ginkel et à ses assistants de développer à l'intérieur des délais prévus un plan d'ensemble optimal et complet devant répondre aux exigences d'un « client » à têtes multiples se contredisant les unes les autres. Les forces médiatrices en jeu ne pouvaient que retarder le développement du plan, étant donné la multiplicité des sites retenus et des changements subséquents.

Pour justifier un choix éclairé de la part des diverses autorités impliquées, pour la plupart incompetentes en urbanisme et en aménagement, des études préliminaires poussées devaient être entreprises pour vérifier la viabilité des sites envisagés et démontrer au moyen de tableaux comparatifs et évaluatifs les résultats d'une étude détaillée des contraintes, des critères et des objectifs de design. Il s'agissait pour van Ginkel et son groupe de déterminer quel était le site urbain préférable à tous les points de vue, considérant les aspects économiques et performatifs, sociologiques et urbanistiques, à court et à long terme.

Ainsi, selon les principes des médiations développés par le sociologue de la musique Antoine Hennion et le sociologue des sciences Bruno Latour, une grande diversité d'intermédiaires humains et techniques exerçaient une action directe sur le choix d'un site et l'élaboration du plan d'ensemble préliminaire d'Expo'67. Permettant de situer le travail de Sandy van Ginkel et de son groupe dans son contexte, la sociologie de l'art permet ici de faire apparaître l'hétérogénéité des causes et des acteurs modifiant la relation entre l'œuvre produite et sa perception, et son appropriation par le public.

Avant de pénétrer dans la sphère publique, l'œuvre élaborée par le groupe de van Ginkel passait par une série de médiateurs et d'intermédiaires. La reconstitution des événements périphériques permettait de faire apparaître un ensemble hétérogène de médiateurs humains et institutionnels alors que les médiations techniques (sketches, esquisses, plans, maquettes, imprimés et rapports) jouaient un rôle complémentaire dans l'apparition de l'œuvre. De par leur interaction sur sa genèse, le choix du site et l'ébauche du plan d'ensemble résultaient d'un long processus d'action collective, et non du travail exclusif d'un seul urbaniste s'appropriant tous les crédits pour la conception.

Plutôt qu'un simple déroulement linéaire d'intervenants successifs, il s'agissait en grande partie d'un réseau d'intermédiaires performatifs entrant en action plus ou moins simultanément. Permettant les médiations, la pratique allographique de la planification nécessitait une première phase de conception sur papier, se traduisant ensuite dans une œuvre concrète complète, accessible au grand public, telle qu'amorcée initialement par le remblayage des îles. L'ensemble de ces médiations donnait ainsi naissance à une œuvre d'art sociologique.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique de ces quatre sous-critères de preuve relatifs à la première tâche du Chapitre Quatre consistant à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif peut maintenant être effectuée. En premier lieu, nous devons toutefois les pondérer en sous-critères de preuve d'importance primaire et secondaire.

Le premier sous-critère de preuve utilisé prenait donc en considération un plan d'ensemble préliminaire élaboré sans mandat officiel à partir du printemps 1962, par van Ginkel et associés, et dont la maquette et le rapport servaient ensuite de base à l'offre de candidature de Montréal présentée par le maire Drapeau au BIE en août 1962 pour la tenue d'une exposition universelle en 1967. Ce plan d'ensemble incluait trois sites urbains à Pointe Saint-Charles, sur la jetée Mackay, le long des rives du Saint-Laurent et sur le futur site de la tour de Radio-Canada, impliquant la démolition des taudis de Victoriatown et la construction d'infrastructures urbaines permanentes à Montréal. Il constituait donc une première médiation majeure d'importance primaire sur le choix officiel d'un site pour Expo'67, prévu originalement par les autorités en aval de Montréal.

Le deuxième sous-critère de preuve utilisé considérait les propositions variées de 67 groupes différents générant une chaude polémique publique et médiatisée autour du choix d'un site idéal pour Expo'67 durant toute la première moitié de 1963. D'importance secondaire, il consistait donc dans l'impact collectif de ces nombreuses médiations qui déstabilisait le choix du site fait antérieurement par van Ginkel et associés, rendant très ardu le travail des premiers commissaires Bienvenu et Carsley qui devaient travailler à la promotion d'un site toujours hypothétique, au choix non arrêté.

Cette multitude d'emplacements proposée par divers citoyens et journalistes, architectes et urbanistes, politiciens et hommes d'affaires transformait le processus logistique du choix final d'un site effectué normalement par les autorités compétentes du Bureau de planification de la Compagnie de l'exposition en un long et laborieux processus de médiations passant par plusieurs intervenants. Il en résultait divers plans d'ensemble développés pour différents sites, éliminés les uns après les autres jusqu'à concurrence de quatre, pris en considération par les autorités pour répondre à la pression publique des médias.

Le troisième sous-critère de preuve utilisé consistait dans l'impact majeur de la médiation du maire Drapeau, de portée politique et urbanistique, sur le choix révisé d'un site pour Expo'67, inspiré du projet de Bédard Charbonneau Langlois architectes qui proposait comme site fluvial pour Expo'67, dans un article publié dans les médias, l'île Sainte-Hélène agrandie par l'adjonction de l'île Ronde, la future île Notre-Dame encore anonyme, de même qu'un quadrilatère longeant la rive sud du Saint-Laurent.

Ce brusque et magistral revirement de la part du maire Drapeau relativement au choix du site avait lieu en mars-avril 1963, annulant tout le travail officiel et non officiel accompli précédemment. Conquis par la beauté spectaculaire de ce site, Drapeau agissait alors comme médiateur politique plutôt que planificateur, générant une médiation d'importance primaire sur le choix du site, ce qui allait bientôt entraîner les démissions successives de Bienvenu, de Carsley et de Robillard, suivies de celle de Sandy van Ginkel. En conséquence, était prise la décision finale d'agrandir l'île Sainte-Hélène au nord et au sud et de construire la future île Notre-Dame, sans toutefois inclure un site complémentaire sur la terre ferme.

Le quatrième sous-critère de preuve consistait dans l'impact de la médiation du jeune architecte Moshe Safdie sur le choix final et définitif d'un site pour Expo'67. D'importance secondaire, sa proposition consistait à incorporer la jetée Mackay au site insulaire choisi par Drapeau, sur les bases d'un site urbain bien desservi pour accommoder les structures permanentes de l'exposition. Voulant assurer les bénéfices à long terme d'une exposition dans la ville, sa proposition générait toutefois beaucoup de controverse et il fallait plusieurs semaines avant qu'elle ne soit finalement acceptée.

De portées politico-économique et socioculturelle, urbanistique et territoriale, environnementale et géographique, ces quatre médiations étaient donc à l'origine du choix définitif du site officiel d'Expo'67, rendu public le 23 décembre 1963. Ainsi, d'importance primaire, le premier et troisième sous-critères de preuve confirmaient l'importance prédominante des rôles joués par Sandy van Ginkel et Jean Drapeau dans l'élaboration du choix d'un site pour Expo'67, depuis le stade préliminaire à la période de développement, en tant que maire médiateur au pouvoir absolu et en tant que responsable officiel de la planification pour la Compagnie de l'exposition.

À la suite de cette reconstitution historique et de l'analyse détaillée subséquente, nous pouvons donc conclure maintenant avec assurance que la planification d'Expo'67 faisait l'objet d'importantes médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif.

4.3 Médiations sur le design du plan d'ensemble d'Expo'67

La deuxième tâche à effectuer dans le cadre du Chapitre Quatre consiste à analyser, à évaluer et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement du plan d'ensemble. Cette analyse est effectuée depuis quatre sous-critères de preuve d'importance variable, utilisés dans le but de faire la preuve du deuxième segment de la quatrième sous-hypothèse à l'étude. Il s'agit de faire ressortir l'impact majeur des médiations, de portées administrative, politico-économique et socioculturelle, originant de divers intervenants importants.

Un premier sous-critère de preuve consiste donc dans les médiations apportées par le groupe d'intellectuels réunis lors de la Conférence de Montebello tenue le 21 mai 1963, incluant divers penseurs de disciplines variées tels que l'architecte Ray Affleck, l'écrivaine Gabrielle Roy, l'homme de théâtre Jean-Louis Roux, qui approfondissaient ensemble le thème général de *Terre des Hommes / Man and His World*, et recommandaient, dans la Grande Charte de l'Expo'67 qui résultait comme document, une exposition de divers pays participants regroupée sous certains thèmes, la disparition de pavillons nationaux traditionnels et la création d'une place des peuples à la pointe sud de la nouvelle île Sainte-Hélène, préférablement à un monument symbolique vertical traditionnel, cliché dépassé des foires mondiales antérieures⁴⁷.

Le deuxième sous-critère de preuve consiste dans les médiations apportées par S. E. Pierre Dupuy, commissaire de l'exposition, qui, de concert avec son architecte en chef Édouard Fiset, négociait le choix des sites des pavillons nationaux avec les divers pays participants. Le troisième sous-critère de preuve consiste dans la médiation apportée par le maire Jean Drapeau, qui, avec Pierre Dupuy, faisait la promotion d'un projet de tour Paris-Montréal, ouvrage monumental permanent devant être construit à la pointe nord de l'île Sainte-Hélène pour perpétuer le souvenir d'Expo'67.

Enfin, le quatrième sous-critère de preuve consiste dans les médiations supplémentaires apportées au méga-projet préliminaire du jeune architecte Moshe Safdie, responsable du design d'Habitat 67, par les autorités gouvernementales et de l'exposition, qui décidaient de réduire son échelle de 1000 à 160 logements seulement, entraînant d'autres ajustements au plan d'ensemble. À tour de rôle, ces importants médiateurs influençaient son développement, tâche normalement réservée aux professionnels du bureau de planification de la Compagnie de l'exposition.

Ces médiations successives conduisaient à l'aménagement progressif du plan d'ensemble conçu dans sa forme définitive. Il s'agit donc ici d'analyser, d'évaluer et de vérifier ce second segment de la sous-hypothèse du Chapitre Quatre à l'étude au moyen de ces divers sous-critères

de preuve d'importance variable, complémentés par quelques exemples supplémentaires de médiations de moindre importance. Pour être mieux compris, l'impact de ces médiations doit être situé dans le contexte général du développement du projet d'Expo'67.

Consistant dans les médiations apportées par les 12 penseurs canadiens réunis dans l'ancien manoir de Louis-Joseph Papineau, lors de la fameuse Conférence de Montebello tenue le 21 mai 1963, le premier sous-critère de preuve utilisé traite de son impact sur le futur développement du plan d'ensemble d'Expo'67. Le fruit des réflexions de cette conférence, organisée dans le but de dégager une philosophie thématique pour l'exposition et découlant d'une idée-maîtresse tirée du titre d'un roman de Saint-Exupéry, était la Grande Charte d'Expo'67, futur guide de la Compagnie de l'exposition et de tous les exposants dans l'illustration du thème de Terre des Hommes / Man and His World⁴⁸.

Provenant des disciplines les plus diverses, les 12 penseurs de Montebello étaient Ray Affleck, architecte de Montréal, A. Davidson Dunton, président et vice-chancelier de l'université Carleton, Ottawa, Allan Jarvis, directeur national de la Conférence canadienne des arts, de Toronto, le professeur Norman MacKenzie, ex-président de l'université de la Colombie-Britannique, le professeur Cyrias Ouellet de l'Université Laval, le Docteur Wilder Penfield de l'Institut neurologique de Montréal, Victor Prus, architecte de Montréal, M^{me} Gabrielle Roy, écrivaine de Québec, Claude Robillard, directeur général de l'aménagement de l'exposition, Jean-Louis Roux, Montréal, président de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs du Canada, et le professeur J. T. Wilson, de l'université de Toronto. La conférence était présidée par Lucien Piché, vice-recteur de l'Université de Montréal, de même que l'un des membres du conseil d'administration de la Compagnie de l'exposition⁴⁹.

Marquant leur opposition à tout monument vertical, les participants du colloque de Montebello exprimaient leur souhait de voir la concurrence traditionnelle entre pavillons nationaux faire place à une nouvelle collaboration entre pays et autres exposants dans le cadre de diverses expositions regroupées dans des pavillons thématiques dominants⁵⁰. D'une part, l'abandon de cette tradition nécessitait de profondes modifications aux règlements du BIE, d'autre part, la collaboration internationale dans le cadre de pavillons thématiques n'était pas chose acquise de la part des divers pays participants qui désiraient tous promouvoir individuellement le rayonnement économique, culturel et scientifique de leur propre pays. De plus, la condition préalable d'offrir rapidement des programmes d'études et d'actions communes ne semblait pas non plus pouvoir être remplie rapidement et efficacement par la Compagnie de l'exposition⁵¹.

Comme nous l'avons vu précédemment dans le Chapitre Un, lors de l'analyse détaillée de l'article « Expo'67: A Search for Order », de Jerry Miller, mai 1967, le projet initial d'exposition regroupée dans de grands pavillons thématiques devant constituer une

colonne vertébrale d'infrastructures thématiques intégrée au réseau de transport primaire devait être éventuellement écarté au profit de pavillons nationaux conçus et réalisés par les diverses nations participantes. Des systèmes hiérarchiques de transport et une organisation thématique tridimensionnelle dans laquelle les nations pouvaient se connecter au besoin étaient tout d'abord envisagés par les planificateurs (fig. 4.15). Bien que l'étude-pilote d'une telle organisation thématique ait connu un certain succès, les diverses nations n'étaient pas encouragées à participer exclusivement de cette manière, ce qui résultait en une contraction importante des infrastructures thématiques, le concept de colonne vertébrale perdant beaucoup d'importance.

Dans le plan final, l'ordre essentiel de l'exposition était assuré par le système de transport primaire connectant les quatre aires d'exposition, les systèmes de transport secondaire connectant entre elles les diverses activités, avec, en complément, le réseau piétonnier qui desservait toutes les surfaces d'exposition (fig. 4.16)⁵². À chaque nœud majeur de circulation on retrouvait donc finalement de grands pavillons thématiques, tels que L'Homme dans la Cité et Habitat 67, L'Homme Interroge l'Univers et L'Homme à l'Œuvre, constituant les reliquats du concept initial. Offrant une forte continuité visuelle associée au réseau primaire de transport et exprimant un certain ordre hiérarchique, ils constituaient l'expression physique d'un thème secondaire particulier articulé depuis le thème principal Terre des Hommes / Man and His World.

Résultant d'un compromis, ils étaient environnés de nombreux pavillons indépendants, nationaux ou privés, regroupés de façon indéterminée, permettant le choix de l'emplacement et favorisant la liberté d'expression, tout en suivant un ordre sous-jacent élaboré depuis des lignes directrices détaillées de planification favorisant l'harmonie générale de l'aménagement.

L'impact des médiations de la Conférence de Montebello sur l'infrastructure thématique de l'exposition, sur la genèse et l'emplacement de la future Place des Nations et sur l'absence de tout monument vertical, constitue donc le premier sous-critère de preuve relatif aux médiations sur le développement du plan d'ensemble d'Expo'67, alors que ces importantes décisions n'étaient pas prises par les responsables officiels de la planification, mais plutôt par un groupe hétérogène d'intellectuels impliqué ponctuellement dans la genèse d'Expo'67.

À la fin de 1963, seuls quatre pays étrangers étaient inscrits à Expo'67, soit la Grande-Bretagne depuis le 29 janvier 1963, la Belgique depuis le 3 mai, la France depuis le 30 août, et le Maroc depuis le 16 décembre. Quant au Canada, il était inscrit depuis le 13 novembre 1962⁵³. Cela rendait le plan d'ensemble très embryonnaire au niveau de l'emplacement futur des divers pavillons nationaux.

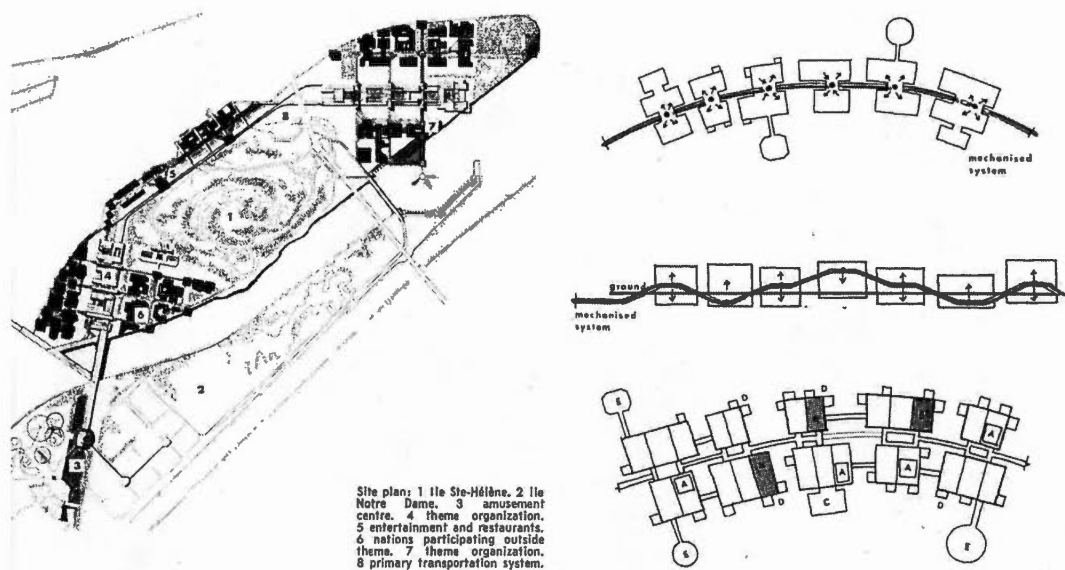


Figure 4.15 : Plan et schémas d'organisation thématique pour Expo '67
The Canadian Architect, mai 1967, p. 45.



Above: a phase in the master plan, showing a proposed route for the Expo Express.

- Entrance gate
- Theme pavilion
- Activity area
- Primary system station

Figure 4.16 : Plan d'ensemble d'Expo '67 indiquant le tracé du cheminement de l'Expo-Express à travers les îles
The Canadian Architect, mai 1967, p. 45.

Le 4 février 1964, la Hollande (Pays-Bas) ouvrait la procession des 23 pays annonçant officiellement leur participation en 1964. Elle était suivie de l'Autriche le 4 février, de l'Allemagne de l'Ouest le 18 février, de six industries canadiennes le 12 mars, de l'ensemble des provinces canadiennes le 1^{er} avril, du pavillon de la Jeunesse le 8 avril, de Paris le 24 avril, du Venezuela, le 4 mai, d'Israël le 28 mai, de l'Iran le 16 juin, des pays scandinaves les 19 et 25 juin et les 21 et 25 septembre, de l'Association du Téléphone du Canada le 20 juillet, de la Malaisie le 29 juillet, des États-Unis le 30 juillet, du Ceylan le 15 août, de Formose le 25 août, de la Jamaïque le 31 août, de Monaco le 1^{er} septembre, de l'Italie le 16 septembre, du Canadien Pacifique et de la compagnie Consolidated Mining and Smelting Co. of Canada Ltd. le 9 octobre, de Chrysler Canada Ltd. le 21 octobre, de la Tchécoslovaquie le 2 novembre, du Japon le 4 novembre, de la Tunisie le 25 novembre, de la Suisse le 9 décembre, du pavillon Chrétien le 22 décembre, du Ghana le 24 décembre, etc.⁵⁴.

Constituant le deuxième sous-critère de preuve relatif aux médiations ayant affecté le développement du plan d'ensemble, l'attribution officielle des sites avec leurs superficies respectives avait lieu au fur et à mesure de ces inscriptions, permettant de préciser graduellement le développement du plan d'ensemble. Il s'agissait d'une opération délicate menée par S. E. Pierre Dupuy et son architecte en chef Édouard Fiset, qui prenaient en considération les impératifs combinés de la diplomatie internationale et de l'aménagement urbain. Pour faire oublier les haines séculaires entre nations, il fallait éviter les voisinages agressifs. De plus, l'emplacement des pavillons devait créer des pôles d'attraction. Ainsi, le pavillon du Canada était finalement situé à une extrémité de l'île Notre-Dame et le pavillon de l'URSS à l'autre bout. Les pavillons de la France, de la Grande-Bretagne et de l'Allemagne étaient situés au milieu de cet axe, ceux des provinces canadiennes étant regroupés près du Canada.

Le site du pavillon de l'URSS était éventuellement placé en face de celui des États-Unis, implanté de l'autre côté du chenal Le Moyne séparant l'île Notre-Dame de l'île Sainte-Hélène. Alors que les deux super-puissances se livraient une course épique pour la conquête de l'espace, la passerelle du Cosmos consistait en un pont piétonnier les réunissant, desservant de plus le minirail⁵⁵.

Suivant les recommandations antérieures de l'équipe de planificateurs, le site du parc de divertissements baptisé La Ronde était finalement implanté sur l'île Ronde, faisant maintenant partie intégrante de l'agrandissement de l'île Sainte-Hélène en son extrémité nord. À son extrémité sud, anciennement l'île Verte, était implantée la Place des Nations, facilement accessible depuis les ponts de la Concorde et des Îles, les stations d'Expo-Express et de minirail « Place des Nations ». Prévue pour diverses productions et manifestations, elle pouvait accueillir 7000 spectateurs. Pourvue de gradins, cette vaste agora de béton sur plan

carré était le lieu où devaient se dérouler, en matinée, les cérémonies protocolaires officielles et, en fin d'après-midi, les manifestations spéciales à caractère officiel, populaire et culturel pour chacune des Journées nationales des divers pays participants⁵⁶.

Le 3 mars 1964 était signé un contrat de 2,5 millions de dollars pour la construction de l'infrastructure du pont de la Concorde. Le 12 mars, débutaient les travaux de remblayage et de terrassement de la jetée Mackay et le 14 avril, un autre contrat de 7,99 millions de dollars était signé pour la construction de la superstructure du pont de la Concorde, qui allait bientôt devenir le plus long pont orthotopique au monde⁵⁷. Le 22 juin, était annoncée la visite à Montréal et au Canada d'une soixantaine de représentants de la plupart des pays membres du BIE, prévue pour une période allant du 22 juin au 2 juillet 1964. Le 23 juin, ils visitaient le site des îles de l'Expo alors que le 30 juin, date de la fameuse « Nuit des Îles », la ville de Montréal livrait officiellement le site artificiel d'Expo'67, dûment complété à la date prévue, à la Compagnie de l'exposition lors d'une grandiose cérémonie tenue sur place (fig. 4.17)⁵⁸. Durant le même mois, était annoncée publiquement la démission officielle et définitive des premiers commissaires Bienvenu et Carsley.

Le 30 août, Andrew G. Kniewasser rendait public le parcours définitif sur voies surélevées du petit train électrique Expo-Express incluant cinq stations successives dont deux à la Cité-du-Havre, les autres étant sur les îles Sainte-Hélène, Notre-Dame et La Ronde⁵⁹. L'Expo-Express pouvait transporter 30 000 personnes à l'heure à une vitesse de 23 milles à l'heure (fig. 4.18). Le 26 octobre, un contrat de 12,1 millions de dollars était signé pour sa construction avec la firme torontoise Hawker-Siddeley Ltd., et, le 4 novembre, un traité de paix syndicale était ratifié entre la Compagnie de l'exposition et les centrales syndicales FTQ (Fédération des travailleurs du Québec) et CSN (Confédération des syndicats nationaux)⁶⁰.

Le 16 décembre 1964, avait lieu l'annonce publique d'un projet de tour Paris-Montréal par le maire Drapeau et le commissaire général S. E. Pierre Dupuy⁶¹. Constituant le troisième sous-critère de preuve relatif aux médiations externes apportées au développement du plan d'ensemble normalement contrôlé par les professionnels et experts en la matière, ce projet tardif et spécial contrevenait à la recommandation préalable, faite le 21 mai 1963 à Montebello, d'éviter tout projet de grand monument vertical de portée symbolique, s'avérant un stéréotype dépassé des anciennes foires universelles.

Lors de la soumission du 20 décembre 1963 à la Chambre des communes, il avait été cependant proposé d'ériger à l'extrémité nord de l'île Sainte-Hélène (La Ronde) un monument symbolisant l'accueil du Canada au monde entier, de même qu'une place des peuples à l'extrémité sud (île Verte) et une place de la Confédération, côté ouest⁶². La promotion, l'implantation et le développement d'un tel projet de tour permanente originait de sources politico-administratives,



Figure 4.17 : Vue aérienne du site insulaire d'Expo'67, tel que complété le 30 juin 1964
Grenier, p. 68-J.

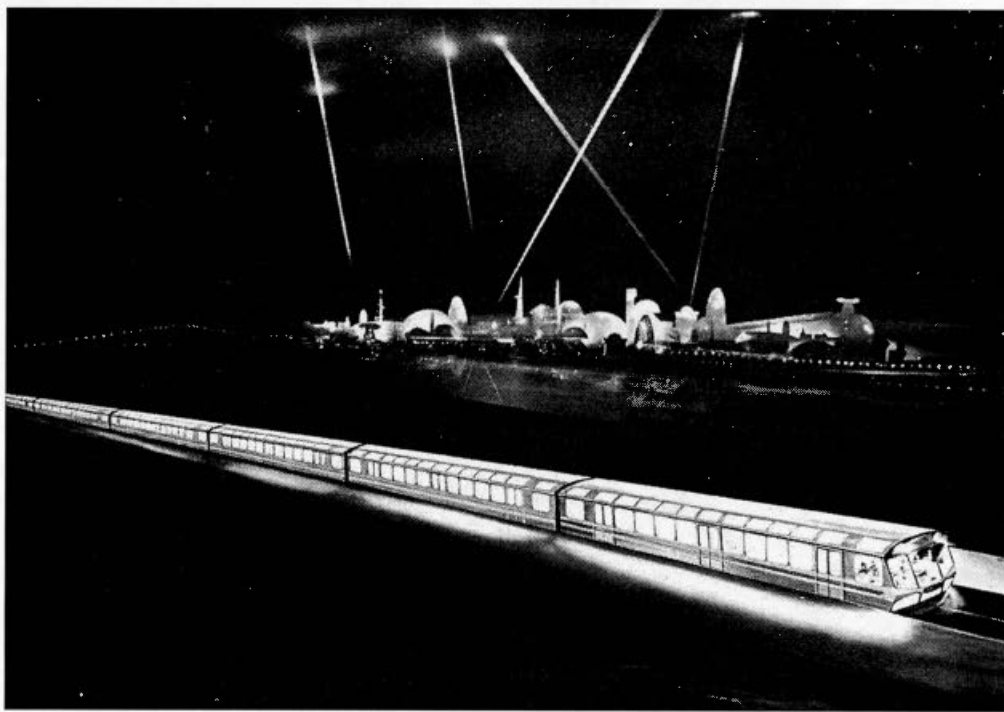


Figure 4.18 : Perspective nocturne de l'Expo-Express d'Expo'67
Montréal, vol. 3, no. 4, avril 1966, p. 10.

les pouvoirs décisionnels du maire de Montréal et du commissaire général débordant largement dans la sphère des professionnels responsables de la planification d'Expo'67.

À la même période, les dirigeants de l'Expo proposaient de plus aux autorités gouvernementales de réaliser une version réduite du projet Habitat 67 conçu par l'architecte Moshe Safdie, générant ainsi une autre médiation majeure sur le développement du plan d'ensemble (fig. 4.19 et 4.20). Constituant le quatrième sous-critère de preuve, cette importante médiation externe de nature politico-administrative entraînait des modifications majeures non seulement au design final d'Habitat 67, mais aussi au développement ultérieur du plan de la Cité-du-Havre.

S'avérant une solution entièrement nouvelle pour l'habitat urbain collectif, le méga-projet original de 1000 logements de Safdie était ainsi réduit à 160 unités, limitant fortement les risques fort élevés associés au temps et au coût de construction d'une telle entreprise expérimentale⁶³. Après une longue période d'indécision de plusieurs mois, durant laquelle d'autres projets alternatifs avaient été envisagés, tels que le projet mort-né Y67 commissionné en septembre 1964 par Robert Shaw, les administrateurs de la Compagnie de l'exposition étaient les seuls à conserver encore un quelconque espoir de réaliser ce projet⁶⁴.

Le 20 décembre, lors d'un interview, le colonel Edward Churchill, directeur de l'aménagement, accompagné de l'architecte en chef Édouard Fiset, soulignait qu'il restait environ 32 mois pour réaliser 500 millions de dollars de travaux divers y compris pavillons, bâtiments, réseaux de canalisation, marina, services de transport en commun et une foule d'autres choses. Il fallait faire appel à un grand nombre d'experts-conseils tels qu'urbanistes, ingénieurs civils et municipaux, architectes, ingénieurs en structure, en mécanique et en électricité, architectes paysagistes, designers graphiques et industriels, artistes visuels, etc., sinon la réalisation à l'interne des études préliminaires et définitives aurait signifié un gonflement énorme du personnel. À ce moment-là, 127 firmes d'experts-conseils avaient été engagées et il restait 45 % des travaux à compléter, incluant 89 projets de génie. Cette course épique contre la montre était entièrement supervisée par le colonel Churchill au moyen d'un cheminement critique informatisé⁶⁵.

À la fin de 1964, le rapport annuel de la Compagnie de l'exposition mentionnait que des progrès considérables avaient été effectués au cours de l'année relativement à la préparation de l'emplacement et à la participation des pays étrangers⁶⁶. Le pont de la Concorde était alors presque entièrement terminé et la moitié des égouts pluviaux et sanitaires déjà installés. Au début de 1965, de grands travaux de construction étaient entrepris à Pointe Saint-Charles et sur la jetée Mackay, entre autres la Place d'accueil de l'Expo, l'Autostade, le pavillon de l'Administration et de la Presse, Habitat 67, le Musée d'art.

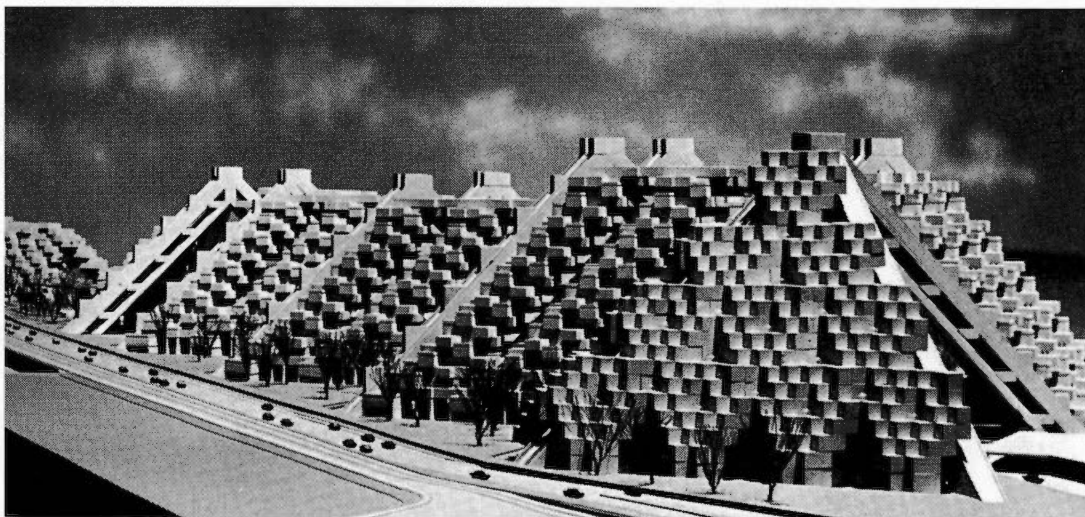


Figure 4.19 : Vue sur la maquette d'Habitat 67, dans sa version pyramidale originale
Safdie, p. 17.

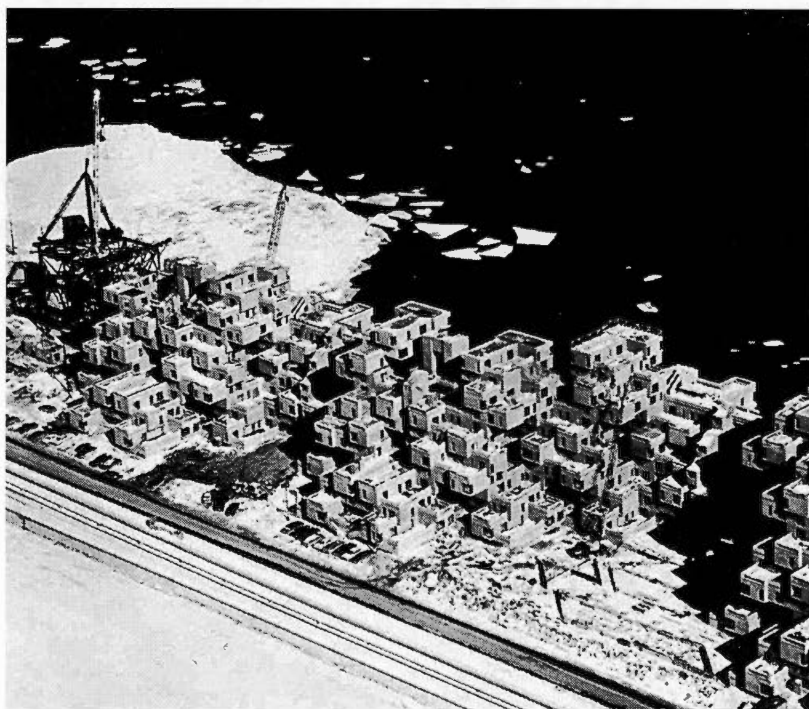


Figure 4.20 : Vue aérienne sur Habitat 67 dans sa version finale, lors de sa construction en 1966
Safdie, p. 24.

En mars 1965, une photo de la maquette préliminaire de présentation du site de La Ronde était publiée dans la revue *Montréal* (fig. 4.21). Ce mensuel totalisant 58 numéros, de janvier 1964 à octobre 1968, publiait de nombreux articles sur les progrès des travaux en cours. La disposition des étangs, des espaces piétonniers, des bâtiments et des aménagements divers était par la suite passablement modifiée, particulièrement dans la zone centrale située entre la station de l'Expo-Express et de la marina, jusqu'à la production du plan d'ensemble définitif.

Le 16 juin 1965 était publiée, dans le livre du journaliste Raymond Grenier intitulé *Regards sur Expo '67*, une photo de la maquette de la tour Paris-Montréal devant être implantée à l'extrémité est de La Ronde. Cet ouvrage permanent devait perpétuer le souvenir d'Expo '67 et servir de pavillon aux deux plus grandes villes françaises du monde, mesurant 1066 pieds de haut (325 mètres) et rappelant ainsi le 325^e anniversaire de la ville de Montréal de même que le centenaire de la Confédération canadienne (fig. 4.22)⁶⁷.

Le même jour avait lieu le début des travaux de construction pour le pavillon du Canada, dont l'implantation avait déjà été décidée de façon définitive⁶⁸. Le 21 octobre 1965 avait lieu l'inauguration officielle du pont de la Concorde par le gouverneur général Georges Phyléas Vanier (1888-1967)⁶⁹. Au printemps de 1966, toute l'infrastructure urbaine et toutes les voies de communication étaient terminées alors que progressait la construction des pavillons. Le 15 mars, quelques bâtiments et pavillons étaient déjà sortis de terre, dont l'Autostade, l'édifice de Radio-Canada, les pavillons de la Tchécoslovaquie, des pays scandinaves, des Provinces de l'Ouest, de la Hollande, du Canada, d'Israël. Le 28 mai avait lieu l'inauguration des travaux de construction du pavillon des Nations unies par U Thant, secrétaire général de l'ONU, et le 14 octobre, était inaugurée l'entrée en service du nouveau métro de Montréal par le maire Jean Drapeau, le ministre d'État français Lucien Joxe et d'autres personnalités locales⁷⁰.

En octobre 1966, était publié dans la revue mensuelle *The Canadian Architect* un plan d'ensemble définitif d'Expo '67. Le plan synthèse indiquait encore l'emplacement de la tour Paris-Montréal qui avait déjà été annulée, contrairement au plan détaillé de l'île Sainte-Hélène qui n'en faisait plus du tout mention (fig. 4.23 à 4.26). Six mois avant l'ouverture prévue, on comptait 6000 travailleurs sur le site de l'Expo, la majorité des pavillons étant encore en construction à la fin de l'année⁷¹. L'inauguration d'Expo '67 avait lieu à la date prévue du 28 avril 1967, pour clôturer six mois plus tard, le 27 octobre 1967.

Au cours du développement du plan d'ensemble, de 1964 à 1966, de nombreuses médiations intervenaient dans le déroulement d'un processus de planification s'avérant hors du contrôle des planificateurs officiellement responsables. Tout d'abord, l'attribution initiale des sites par Dupuy et Fiset comportait une dimension politique et commerciale dépassant largement les critères habituels de la planification urbaine. De plus, Dupuy avait au préalable

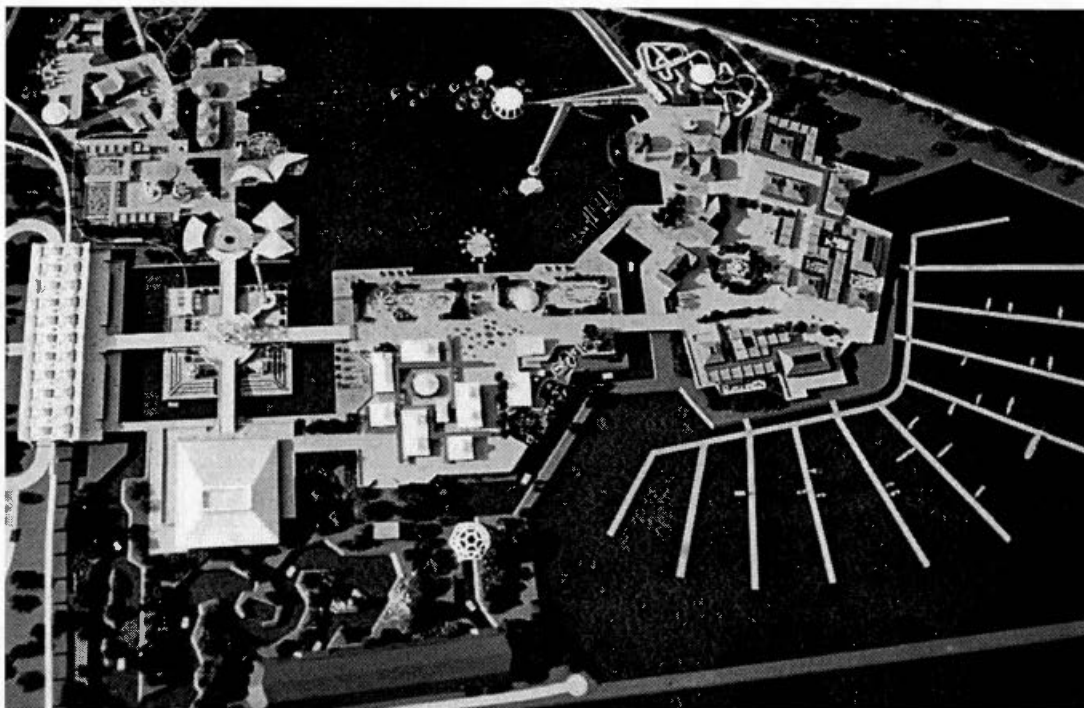


Figure 4.21 : Photo d'une maquette préliminaire de présentation pour le parc d'amusement de La Ronde, publiée dans la revue *Montréal*, en mars 1965
Montréal, vol. 2, no. 3, mars 1965, p.20.



Figure 4.22 : Photo de la maquette de la tour Paris-Montréal, publiée dans *Regards sur l'Expo'67*, par Raymond Grenier, achevé d'imprimer le 16 juin 1965
 Grenier, p. 68-W.

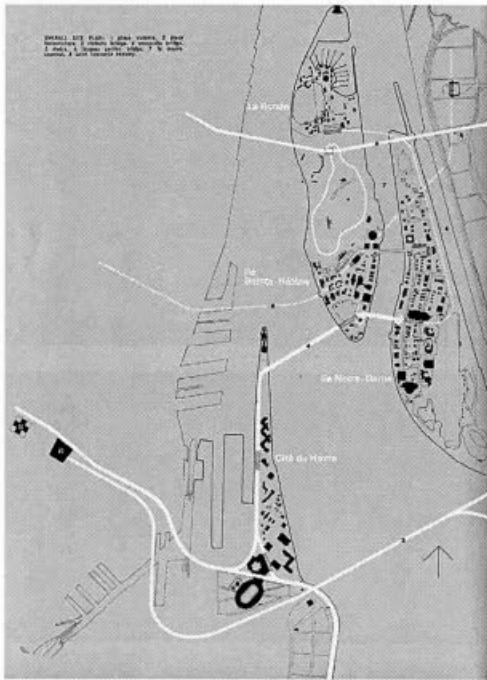


Figure 4.23 : Plan d'ensemble définitif d'Expo'67, tel que publié dans *The Canadian Architect*, en octobre 1966
The Canadian Architect, octobre 1966, p. 43-75.

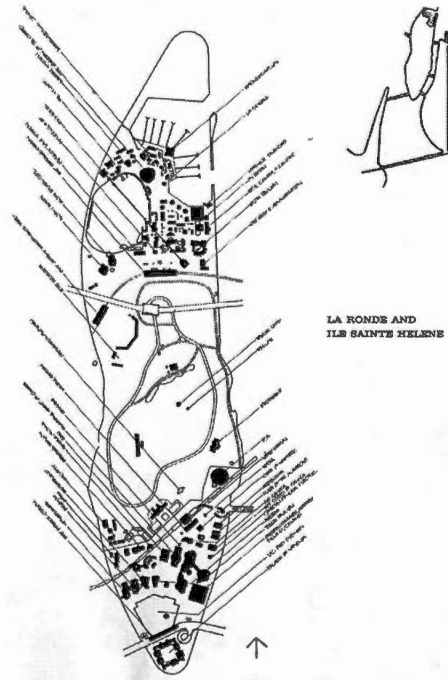


Figure 4.24 : Plan d'ensemble définitif de La Ronde et de l'île Sainte-Hélène, tel que publié dans *The Canadian Architect*, en octobre 1966
The Canadian Architect, octobre 1966, p. 43-75.

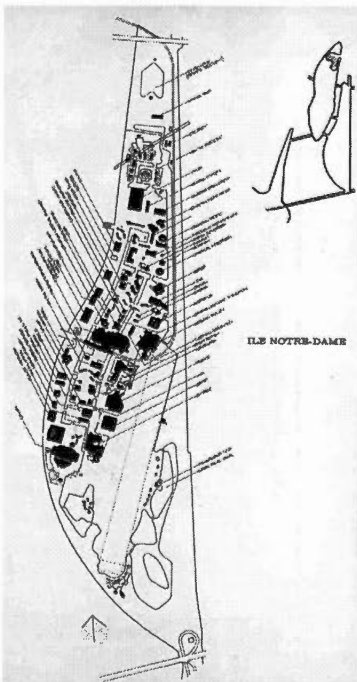


Figure 4.25 : Plan d'ensemble définitif de l'île Notre-Dame, tel que publié dans *The Canadian Architect*, en octobre 1966
The Canadian Architect, octobre 1966, p. 43-75.

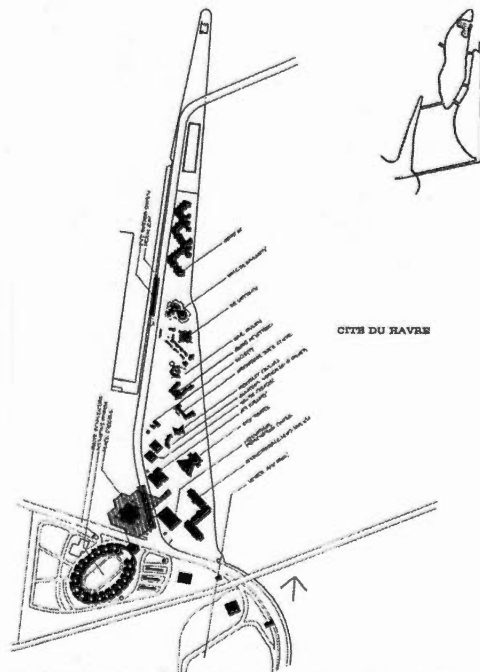


Figure 4.26 : Plan d'ensemble définitif de la Cité-du-Havre, tel que publié dans *The Canadian Architect*, en octobre 1966
The Canadian Architect, octobre 1966, p. 43-75.

cherché à promouvoir une vision personnelle des voies d'accès et des espaces urbains. Son approche monumentale et classique avait dénoté un esprit traditionaliste en opposition à l'esprit moderniste et avant-gardiste des autres intervenants. Le résultat de ses interventions se traduisait en une intégration partielle de ses recommandations combinée aux autres médiations agissant sur le développement du plan d'ensemble. Comme dans le cas de la genèse du moteur Diesel, dont la réalisation résultait d'un processus collectif, une transformation complexe du plan d'ensemble s'opérait de main en main, depuis un concept initial altéré ensuite par la recherche et le développement, générant ainsi un paradoxe quant à l'attribution de l'œuvre⁷².

Alors que la détermination finale du tracé de l'Expo-Express et de ses cinq stations découlaient de principes fondamentaux de planification urbaine et d'ingénierie, celui-ci était dicté par des nécessités d'ordre technique, urbanistique et géographique. Il s'agissait d'un autre ordre de médiations agissant sur la détermination de son tracé.

Parrainé par Drapeau et Dupuy, le projet de tour Paris-Montréal outrepassait leurs rôles respectifs, alors qu'il contrevenait aux recommandations de la Conférence de Montebello. S'appuyant sur le projet de monument symbolique intégré à la soumission officielle du 20 décembre 1963, ces deux notables canadiens-français, dont l'un était intimement lié à la France par son poste d'ambassadeur, étaient fort bien placés pour promouvoir un nationalisme latent exprimé symboliquement dans la relation privilégiée entre la France et le Québec.

Dominant le site d'Expo'67, la tour Paris-Montréal comportait une dimension politique sous-jacente à sa dimension culturelle. Attrayant pour un public canadien-français au nationalisme en pleine ébullition, ce projet ne pouvait pas trouver d'aussi chauds partisans dans la communauté anglophone. Quant au gouvernement canadien, il préférerait se dissocier de cette forme coûteuse d'expressionnisme nationaliste, dangereuse par surcroît pour la stabilité de la Confédération canadienne.

Il n'est donc pas surprenant de constater que ce grandiose projet originant de médiations politico-administratives et diplomatiques soit finalement tombé à l'eau, faute du support politique et financier des tiers partis. Il sera repris plus tard par ce même maire Jean Drapeau, médiateur tenace et entêté, lors de la conception des installations olympiques de Montréal pour 1976 par l'architecte-ingénieur français Roger Taillibert⁷³.

La décision de réduire considérablement l'échelle d'Habitat 67 pour le construire en plus petit au même endroit résultait d'autres décisions externes d'ordre politico-administratif. Affectant le plan d'ensemble de la Cité-du-Havre, ces médiations intervenaient dans la conception du projet architectural de Moshe Safdie, influençant par le fait même le travail des planificateurs et entraînant des modifications importantes au plan d'ensemble.

De mars 1965 à octobre 1966, ce dernier continua à évoluer, le travail des planificateurs ne consistant plus qu'à adapter formellement et géométriquement, à l'échelle et sur papier, les impacts multiples des diverses médiations administratives, politiques, techniques et commerciales, comme en fait foi l'évolution du plan de La Ronde. L'attribution du plan final devenait alors impossible à préciser, sinon en tant qu'œuvre collective développée par voie de médiations (fig. 4.27 et 4.28).

L'analyse du développement du plan d'ensemble d'Expo'67, de même que celle du choix d'un site, permettait de rendre compte de la diversité des intermédiaires par lequel passait le processus de planification. De par l'impact de nombreuses médiations, le plan directeur subissait de très fortes pressions, entraînant plusieurs manipulations successives dictées la plupart du temps par des médiateurs externes. Affectant grandement les décisions des responsables de la planification, ces derniers ne devenaient éventuellement que de simples exécutants au pouvoir décisionnel très limité. Vue sous cet angle, l'attribution du plan d'ensemble préliminaire d'Expo'67 revient donc à un ensemble d'individus, y compris Pierre Dupuy, Jean Drapeau, Édouard Fiset, le colonel Churchill, Sandy van Ginkel, Moshe Safdie, Steven Staples, Adèle Naudé et d'autres participants.

Selon la théorie sociologique des médiations en histoire de l'art développée par Antoine Hennion depuis les travaux en sociologie des sciences effectués par Bruno Latour, l'opération d'attribution des causes déplace la cause des acteurs vers deux modèles théoriques, soit le circulaire ou le linéaire⁷⁴. Fonctionnant par substitution, le premier part du social comme cause première, traversant ensuite vers l'effet expliqué sur l'art (choix d'un site et évolution du plan d'ensemble d'Expo'67), revenant enfin au social pour dévoiler les déterminants sociaux remplaçant les causes originales données par l'art. Au contraire, le second fonctionne depuis l'objet, nécessitant une approche basée sur la connaissance de l'histoire de l'art (et des principes de l'aménagement), stabilisant les traits caractéristiques de l'objet pour les associer à des facteurs sociaux en déterminant des relations de causalité⁷⁵.

L'approche ici utilisée suit donc le modèle linéaire, considérant l'objet comme processus social. Plus modeste et limité que le modèle circulaire faisant du social un principe global permettant la reconstruction sociologique de l'objet, le modèle linéaire suivi traite d'une série de facteurs et de déterminants sociaux ayant surtout agi sur le mode de production du site et du plan d'ensemble d'Expo'67, plutôt que du mode de diffusion public subséquent. Traitant de réalités *a priori* égales et indépendantes, le modèle adopté favorisait, depuis une mesure historique empirique, la détermination de facteurs sociaux permettant une proposition hypothétique de relations de causes à effets générées par les médiations externes et internes mises en œuvre lors de la conception du plan d'aménagement d'Expo'67.



Figure 4.27 : Photo de la maquette du plan d'ensemble définitif d'Expo'67
Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p. 28.



Figure 4.28 : Vue aérienne du site d'Expo'67, en avril 1967
expo 67 montréal canada, p. 51.

Ayant permis d'étudier les actions collectives, le processus, l'évolution et le contexte du développement du plan d'Expo'67, cette deuxième section du Chapitre Quatre permettait de vérifier la théorie interactionniste adoptée par Bruno Latour depuis les travaux de Howard S. Becker et de l'école de sociologie de Chicago, en traduisant le processus d'évolution scientifique ayant pris place au sein du réseau professionnel et institutionnel concerné, transformant l'œuvre à chacune des interactions. Étudiant un phénomène de microstructure, le modèle emprunté permettait de déduire des conclusions générales sur le développement du plan d'Expo'67 mettant en avant-plan le concept d'interactions collectives. Il permettait d'exposer au grand jour un réseau de coopération entre personnes partageant les conventions professionnelles de la sous-culture de l'aménagement.

En partie inspirée de Becker, cette analyse se voulait de plus une réflexion sur les traces de coopération du monde de l'aménagement dans l'œuvre concernée réalisée depuis des conventions techniques et des réactions spontanées basées sur le sens commun et la vie pratique. Tel qu'entendu par Hennion, et contrairement à Becker, il n'y a pas de séparation entre contexte et œuvre, cette dernière étant la résultante d'une chaîne d'acteurs et de facteurs hétérogènes intervenant dans la production de l'œuvre portant les traces du contexte.

Utilisant une vision spécifique plutôt qu'une vision globale, l'approche utilisée se rapprochait donc des modèles linéaires interactionnistes utilisés par des auteurs tels que Howard S. Becker, Francis Haskell, Michael Baxendall et Svetlana Alpers, qui s'intéressaient à la transformation de l'objet par les médiations⁷⁶. Selon Nathalie Heinich, cette histoire sociale de l'art relève d'un régime de singularité plutôt que de communauté, contrairement à la sociologie de l'art de modèle circulaire associée à des auteurs tels que J. J. Winckelmann et Heinrich Wölfflin, Alois Riegl et Erwin Panofsky, Ernst Gombrich et Arnold Hauser⁷⁷.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique des quatre sous-critères de preuve relatifs à la deuxième tâche du Chapitre Quatre consistant à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement du plan d'ensemble peut maintenant être effectuée. En premier lieu, nous devons toutefois les pondérer en sous-critères de preuve d'importance primaire et secondaire.

Le premier des sous-critères de preuve utilisé prenait en considération les recommandations faites lors de la Conférence de Montebello tenue le 21 mai 1963, incluant un concept d'exposition révolutionnaire devant regrouper les divers pays participants sous certains thèmes généraux, l'élimination de pavillons nationaux traditionnels et l'aménagement d'une place des peuples, devenue plus tard la Place des Nations, à l'extrémité sud de la nouvelle île Sainte-Hélène, de préférence à un monument symbolique vertical traditionnel. D'importance primaire, ces recommandations constituaient donc une première médiation majeure sur le développement du plan d'ensemble.

D'importance primaire, le deuxième sous-critère de preuve utilisé prenait en considération les médiations apportées par S. E. Pierre Dupuy, commissaire de l'exposition qui, de concert avec son architecte en chef Édouard Fiset, négociait le choix des sites des pavillons nationaux avec les divers pays participants. Suivant les critères délicats de la diplomatie internationale et ceux non moins sophistiqués de l'aménagement urbain, l'attribution officielle des sites avec leurs superficies respectives avait lieu au fur et à mesure des inscriptions, permettant la précision graduelle d'un plan d'ensemble détaillé.

D'importance secondaire, le troisième sous-critère de preuve consistait dans la spectaculaire médiation politico-administrative du maire Drapeau, appuyé par S. E. Pierre Dupuy, relativement au projet de tour Paris-Montréal dont l'implantation à l'extrémité nord de la nouvelle île Sainte-Hélène, avait été annoncée publiquement le 16 décembre 1964. Affectant le développement d'une partie du plan d'ensemble, ce projet tardif contrevenait à la recommandation faite à la Conférence de Montebello d'éviter tout grand monument vertical de portée symbolique. Dans ce cas précis, les pouvoirs administratifs du maire de Montréal et du commissaire général de l'exposition outrepassaient les limites de leur compétence, débordant largement dans la sphère professionnelle réservée aux responsables de la planification et de l'aménagement.

D'importance primaire, le quatrième sous-critère de preuve consistait enfin dans la décision conjointe des autorités gouvernementales et de l'exposition de réaliser une version réduite du projet Habitat 67 conçu par l'architecte Moshe Safdie, générant une médiation politico-administrative majeure relative au développement du plan d'ensemble. Limitant les risques associés au temps et aux coûts de la construction, elle entraînait d'importantes modifications dans le design final d'Habitat 67 qui passait de 1000 à 160 unités, de même que dans le développement détaillé du plan d'aménagement de la Cité-du-Havre.

De portées politique, administrative, économique, socioculturelle, géographique, environnementale, territoriale et urbanistique, trois de ces quatre médiations choisies comme sous-critère de preuve avaient donc un impact majeur sur le développement du plan d'ensemble d'Expo'67, dont l'entière responsabilité devait incomber exclusivement aux professionnels du bureau de la planification de la Compagnie de l'exposition. Nous pouvons donc maintenant conclure avec assurance que la planification d'Expo'67 faisait l'objet d'importantes médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement progressif et détaillé du plan d'ensemble.

4.4 Contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal

Constituant le troisième segment de la sous-hypothèse faisant l'objet du Chapitre Quatre, la troisième tâche à effectuer consiste à analyser, à identifier et à vérifier la contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal par le maire Jean Drapeau durant les années de rattrapage de la métropole québécoise. Cette analyse se fera en relation avec d'autres grands projets montréalais, depuis le réaménagement local de la voie maritime du Saint-Laurent à la construction de la première phase du métro de Montréal, la construction d'autoroutes urbaines, de ponts et de tunnels desservant la métropole et la construction de la Place des Arts au cœur du centre-ville. Expo'67 constituant en soi un des plus grands projets dans l'histoire du Canada, sa contribution sera précisée dans son interrelation avec les autres, sa réalisation étant directement associée à ces nouveaux développements des années soixante.

Ainsi, le premier sous-critère de preuve traitera de la coordination entre l'aménagement des îles de l'Expo et celui de la voie maritime du Saint-Laurent, le deuxième, de la coordination entre l'aménagement de la Ligne Quatre du métro de Montréal et le site d'Expo'67, le troisième, de la coordination entre le nouveau réseau de voies rapides de Montréal et le site d'Expo'67 et enfin le quatrième, de l'utilisation de la Place des Arts pour la tenue du Festival mondial du spectacle d'Expo'67.

En parallèle et sur une base contextuelle seront aussi brièvement discutés les autres grands projets urbains et immobiliers des années soixante à Montréal, tels que l'aménagement de la première phase du réseau piétonnier souterrain du centre-ville, de même que la construction de la Place Ville-Marie, de la Place des Arts, de la Tour CIBC de l'édifice CIL, du château Champlain, de la Place du Canada, de la Place Victoria, de la Place Bonaventure et du Westmount Square. Ces réalisations faisaient de Montréal une ville moderne, internationale, ouverte aux investissements immobiliers étrangers, tout en stimulant l'économie locale. Seront aussi pris en considération les grands projets montréalais du maire Drapeau postérieurs aux années soixante tels que les Jeux olympiques de 1976 et les Floralias internationales de 1980.

Le premier sous-critère de preuve utilisé consiste donc dans l'interrelation entre l'aménagement des îles d'Expo'67 et celui de la voie maritime du Saint-Laurent ouverte depuis 1959. Projet fort discuté depuis des décennies, l'aménagement de la voie maritime représentait durant les années cinquante des travaux de portée considérable (fig. 4.29). Il s'agissait de remplacer les vieux canaux du Saint-Laurent devenus désuets par d'autres plus profonds permettant la navigation des navires transocéaniques jusqu'aux ports des Grands Lacs. Sa réalisation était favorisée par la participation conjointe des gouvernements canadien et américain⁷⁸.

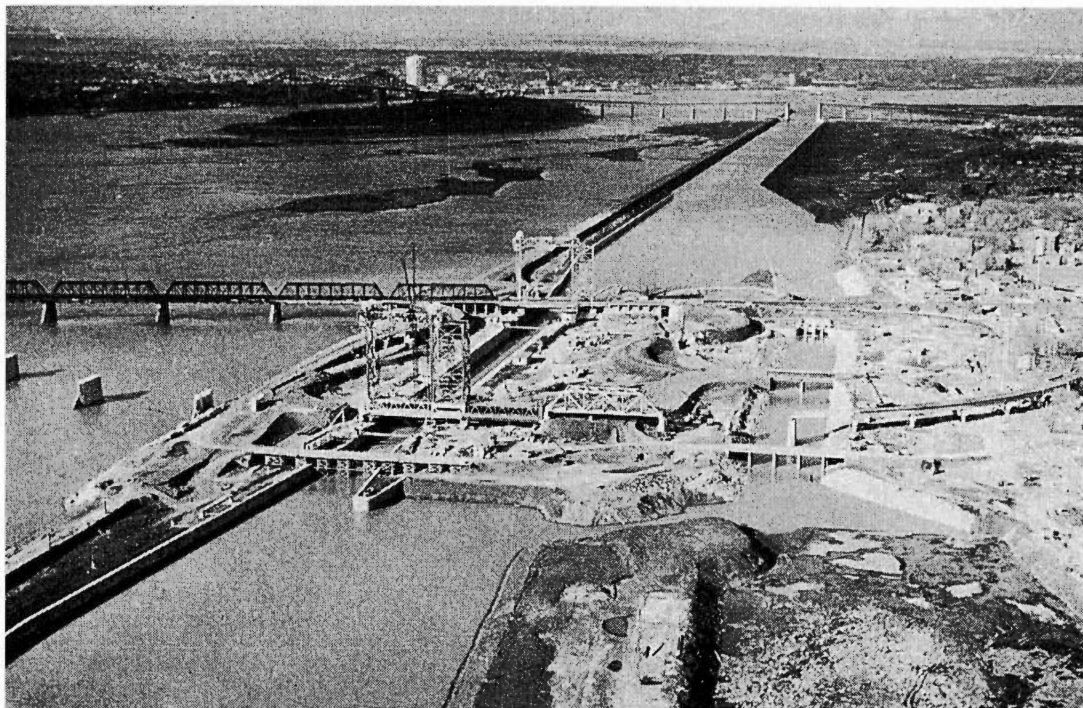


Figure 4.29 : Écluse de Saint-Lambert et ses deux ponts à travée levante en construction, c. 1958
Architecture-Bâtiment-Construction, mai 1959, p. 65.



Figure 4.30 : Entrée de la voie maritime du Saint-Laurent, juste en aval du pont Jacques-Cartier, en 1959
Architecture-Bâtiment-Construction, mai 1959, p. 64.

Ce méga-projet démarrait en 1954 et la voie maritime était ouverte en avril 1959 (fig. 4.30)⁷⁹. Le port de Montréal perdait alors le transbordement obligatoire des marchandises en vrac. En 1961, il détenait encore 38 % du trafic maritime canadien total, mais chutait graduellement à 6 % en 1985⁸⁰. Ayant perdu le commerce des matières premières au profit de grands ports internationaux tels que ceux de Sept-Îles et de Vancouver, l'administration du port changeait de main de Ports Canada à la Société du port de Montréal. Des installations ultramodernes étaient alors aménagées dans l'est de la ville pour le traitement de conteneurs. Tirant profit de la nouvelle technologie du transport maritime pour les marchandises générales, ce changement permettait au nouveau port de Montréal de détenir 20 % du trafic conteneurisé en Amérique du Nord en 1990, en faisant un des plus grands ports nord-américains dans ce domaine. Ainsi, de 1968 à 1990, le nombre de conteneurs en transit à Montréal passait de 14 000 à 568 103⁸¹.

Après un demi-siècle d'études et de négociations et cinq ans de travaux gigantesques représentant plus de 0,4 milliard de dollars, la voie maritime du Saint-Laurent était inaugurée officiellement à Montréal en juin 1959 par la reine Elizabeth II et le président des États-Unis Dwight David Eisenhower (1890-1969)⁸². Le port de Montréal se voyait désormais doublé par les transocéaniques en route vers les ports des Grands Lacs.

Avec une dénivellation de 602 pieds entre les points extrêmes des eaux de l'Atlantique et du lac Supérieur, la topographie du Saint-Laurent nécessitait, depuis le début du XVIII^e siècle, un réaménagement en voie navigable par étapes successives, les premiers travaux se voulant très modestes, suivis d'améliorations de plus en plus imposantes, impliquant dragage, creusage à sec, érection de digues, de barrages, d'écluses, de ponts, de viaducs et de tunnels, de même que des installations hydroélectriques complémentaires⁸³.

Transformant complètement le secteur en amont de Montréal qui n'avait auparavant que 14 pieds de profondeur utile, le projet de canalisation parachevé en 1959 desservait une distance de 180 milles entre Montréal et le lac Ontario. S'étendant du port de Montréal jusqu'à la tête du lac Saint-Louis, la section de Lachine comportait une dénivellation de 50 pieds⁸⁴. Un canal de dix milles, avec élargissement considérable du chenal, depuis le port de Montréal jusqu'en amont de Caughnawaga, était aménagé par l'administration de la voie maritime. Quittant le fleuve un peu à l'est du pont Jacques-Cartier pour suivre la rive sud en partie dans les terres et en partie dans le bassin de Laprairie, ce canal comportait deux écluses, soit l'une au pont Victoria et l'autre à la côte Sainte-Catherine, devant les rapides de Welland. Facilitant le développement du réseau routier, l'aménagement du canal du côté sud du fleuve permettait de plus le passage rapide et facilité des transocéaniques, l'amélioration de la circulation ferroviaire au pont Victoria et le projet d'agrandissement du port en centre industriel dans le bassin de Laprairie⁸⁵.

Les règlements de navigation maritime prévoyant une hauteur minimale de 120 pieds pour tous les ponts traversant une voie navigable, les travées sud du pont Jacques-Cartier devaient être surélevées, entraînant le réaménagement d'une voie d'accès plus haute et moderne⁸⁶. De type cantilever, le pont du Havre, conçu par les ingénieurs Montsarrat, Prattley & Strauss, était réalisé de 1926 à 1932, au coût de 20 millions de dollars. Rebaptisée pont Jacques-Cartier en 1934, la structure comportait une travée centrale de 1937 pieds de long, une approche nord incurvée de 1950 pieds surplombant le port de Montréal et une approche sud de 4950 pieds, dominant l'île Sainte-Hélène et enjambant le fleuve vers la rive sud (fig. 4.31 et 4.32)⁸⁷. Au coût de 6,7 millions de dollars, cette section de l'ouvrage était soumise à des modifications d'envergure pour être surélevée de 15,24 mètres en assurant un tirant d'air de 36,57 mètres. Deux ponts « Bailey » assuraient alors l'écoulement de la circulation durant les travaux, alors que 17 millions de véhicules y circulaient annuellement en 1962⁸⁸.

Le relèvement similaire du pont Victoria était plus compliqué, impliquant le fonctionnement normal des circulations routière, ferroviaire et maritime. Une travée levante était installée au-dessus du canal pour accommoder ce pont relativement bas et une voie supplémentaire pour les automobiles devenait disponible suite à l'enlèvement de voies ferrées⁸⁹. Conçu par l'ingénieur britannique Robert Stephenson (1803-1859) comme une structure tubulaire reposant sur un long couloir de 24 piliers de maçonnerie, cette mégastructure était érigée de 1853 à 1859 pour la compagnie ferroviaire du Grand Tronc. En 1870, une brèche était percée sur toute sa longueur pour évacuer la fumée. De 1898 à 1901 une nouvelle superstructure d'acier ajourée y était installée, portant sa largeur de 4,88 à 20,1 mètres⁹⁰.

Le pont Victoria Jubilé supportait désormais deux voies ferrées, une travée de circulation automobile à deux voies, de même que deux trottoirs. De 1958 à 1961, deux travées levantes étaient aménagées, la partie sud-ouest du pont épousant désormais la forme d'un immense Y au creux duquel venait se blottir l'écluse de Saint-Lambert. L'addition de ces travées levantes et de cette voie de dérivation permettait une circulation ininterrompue des trains et des automobiles, en ouvrant à la voie maritime une seule des branches du pont à la fois (fig. 4.33 et 4.34)⁹¹.

Réalisé de 1955 à 1962 pour desservir le trafic automobile croissant entre la rive sud et Montréal, le pont Champlain devait desservir la nouvelle autoroute 10 des Cantons de l'Est vers Sherbrooke. Conçu par les firmes d'ingénieurs Prattley et Ewart, Lalonde et Valois, il devait accommoder 65 000 véhicules par jour⁹². Réalisé sous la direction administrative du Conseil des ports nationaux qui coordonnait son emplacement exact, le pont Champlain était réalisé par l'entreprise Fougerolle et divers entrepreneurs locaux.

Supportant six voies de circulation d'une autoroute de 24 mètres de large, il traversait le chenal entre les ponts Mercier et Victoria au moyen de 40 travées de 54 mètres de portée



Figure 4.31 : Vue aérienne sur la travée centrale du pont Jacques-Cartier, en 1964
Montréal, vol. 1, no. 2, juin 1964, p. 25.



Figure 4.32 : Vue aérienne sur l'approche sud surélevée du pont Jacques-Cartier, en 1964
Montréal, vol. 1, no. 2, juin 1964, p. 25.



Figure 4.33 : Vue aérienne sur la nouvelle section en Y du pont Victoria, construite en 1958-1961
Tremblay et Dallaire, *Ponts du Québec*, p. 29.

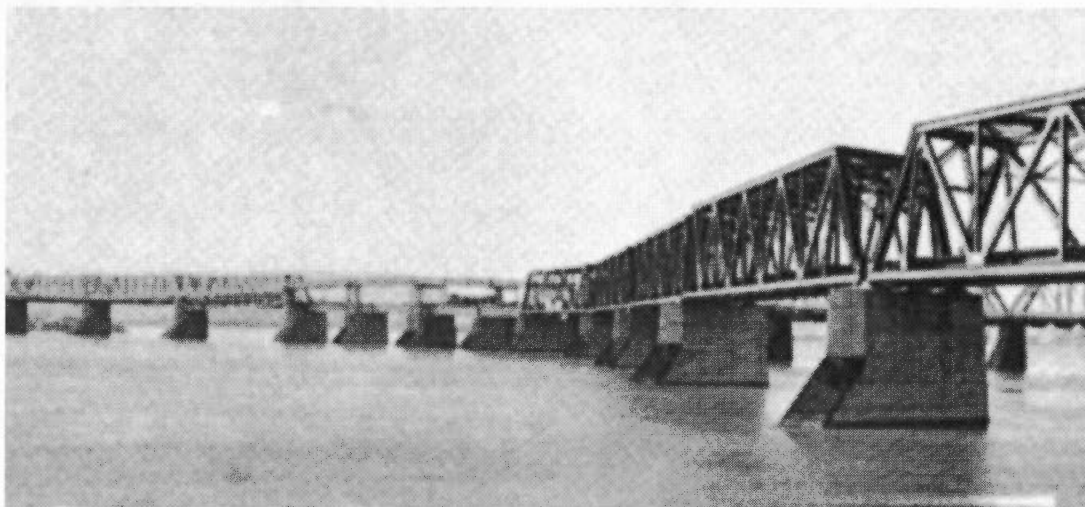


Figure 4.34 : Vue sur la nouvelle section en Y du pont Victoria, depuis la rive sud
Tremblay et Dallaire, p. 29.

chacune. Il enjambait la voie maritime avec une superstructure de 2504 pieds et le fleuve Saint-Laurent sur une longueur totale de 5 kilomètres, via l'île des Sœurs, en incluant ses deux rampes d'accès. Réalisé au coût de 35 millions de dollars, ce pont routier à travées multiples était ouvert à la circulation en juin 1962 (fig. 4.35 et 4.36)⁹³.

Au cours des années soixante, un quatrième pont desservant l'île de Montréal était aussi modifié pour répondre aux nouvelles exigences de la voie maritime, son extrémité sud étant surélevée de 1958 à 1963 (fig. 4.37). Conçu par un groupe québécois d'ingénieurs en structure et réalisé de 1932 à 1934 par A. Janin & Cie Ltée, le pont Honoré Mercier, reliant Ville Lasalle à Caughnawaga et desservant les routes périphériques vers l'État de New York et l'Ontario, consistait originalement en un pont comprenant une arche métallique principale du côté sud, onze travées métalliques supportées par des piliers de béton et deux approches surélevées, totalisant 1391,4 mètres de long⁹⁴.

Avec une voie carrossable de 8 mètres de large et un trottoir d'un mètre, ce pont routier traversant la voie maritime était doublé par une nouvelle structure, similaire en tous points, ouverte à la circulation en juillet 1963⁹⁵. Offrant quatre voies plutôt que deux, le pont répondait désormais à une circulation automobile substantiellement accrue. Enfin, une travée mobile était de plus installée au pont ferroviaire avoisinant du Canadien Pacifique à Caughnawaga (fig. 4.38)⁹⁶.

Cela constitue en bref le contexte technique et géographique de la voie maritime du Saint-Laurent, autour duquel étaient prises les décisions initiales relatives à l'aménagement du site insulaire d'Expo'67 en mars 1963. À la suggestion du directeur du port de Montréal, M. Guy Beaudet, les autorités municipales choisissaient donc les terrains insulaires agrandis des îles Sainte-Hélène et Notre-Dame, constituant un cadre exceptionnel pour la tenue d'Expo'67⁹⁷.

S'appuyant sur des études hydrauliques, on déterminait rapidement le pourtour exact des îles. La ville se mettait aussitôt à la tâche pour agrandir l'île Sainte-Hélène et accrocher la nouvelle île Notre-Dame à la digue existante de la voie maritime⁹⁸. Pour briser les grandes surfaces glacées avant qu'elles n'arrivent à l'île Notre-Dame, une estacade était construite juste en amont du pont Champlain. Par la même occasion, la ville entreprenait le remplissage de vastes terrains bas à Pointe Saint-Charles, à Montréal, de même que sur l'autre rive du fleuve à Longueuil.

Travaillant pour le compte du Conseil des ports nationaux, la Compagnie de l'exposition entreprenait l'élargissement et le rehaussement de la jetée Mackay, futur site de la Cité-du-Havre. L'ensemble de ces travaux d'aménagement du site nécessitait la mise en place de 28 millions de tonnes de remblai. Expo'67 allait ainsi disposer d'un terrain en cinq secteurs totalisant 1000 acres (400 hectares) de superficie⁹⁹.



Figure 4.35 : Vue aérienne sur le pont Champlain, depuis Montréal
Tremblay et Dallaire, p. 73.



Figure 4.36 : Vue aérienne de la rive sud sur le pont Champlain, en 1966
Montréal, vol. 3, no. 9, septembre 1966, p. 21.



Figure 4.37 : Vue aérienne sur l'approche sud du pont Mercier, en 1966
Montréal, vol. 3, no. 9, septembre 1966, p. 20.

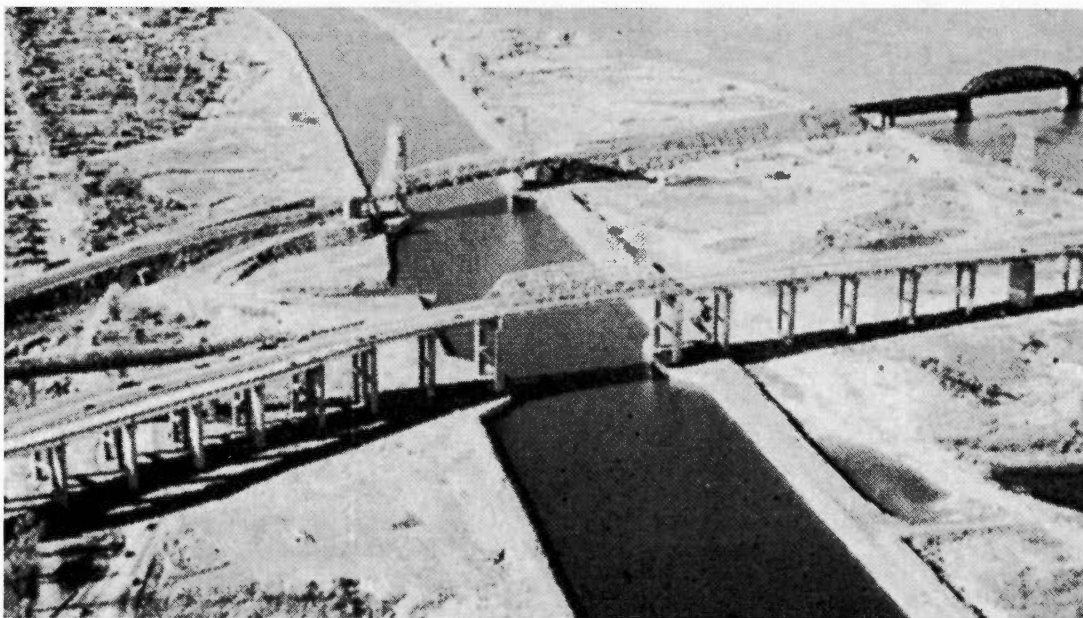


Figure 4.38 : Vue aérienne sur les ponts Honoré-Mercier et Canadien Pacifique, au-dessus de la voie maritime du Saint-Laurent, en 1959
Architecture-Bâtiment-Construction, mai 1959, p. 66.

Le pourtour des îles étant terminé en août 1963, le remblayage intérieur commençait en octobre alors qu'il fallait trouver le remblayage nécessaire pour remplir l'ensemble insulaire. En renforçant la bretelle d'accès du pont Jacques-Cartier, permettant l'accès à des camions de plus de 15 tonnes, Shaw recourait au camionnage plutôt qu'au dragage pour une grande partie des travaux à exécuter¹⁰⁰. Pendant un an, des camions se suivaient jour et nuit à la file indienne, chargés de roc à déverser sur le site.

Le roc provenait surtout de l'excavation du métro, sinon de petites collines formées lors de l'excavation antérieure de la voie maritime. Le contenu rocheux des îles Ronde, Verte et Moffat servait de carrière pour la construction des murs de ceinture des îles Sainte-Hélène et Notre-Dame, représentant 15 900 pieds pour la première et 11 070 pieds pour la seconde, avec 21 150 pieds supplémentaires pour les murs intérieurs des lagunes et des canaux vénitiens (fig. 4.39)¹⁰¹. Depuis le lit du Saint-Laurent, deux énormes dragues, les plus puissantes au monde, y pompaient et canalisait à merveille le matériel de remblayage au cours de 1964, après avoir encouru quelques difficultés l'année précédente (fig. 4.40)¹⁰². Le 27 janvier 1964, Montréal adjugeait à un entrepreneur un premier contrat pour le transport de un million de tonnes de remblai en 90 jours. Son travail était exécuté en 43 jours seulement. C'est ainsi que commençait un interminable défilé de camions sur le pont Jacques-Cartier qui dura pendant des mois¹⁰³.

Épousant une forme elliptique, le réaménagement prévu de l'île Sainte-Hélène impliquait une aire totale de 315 acres, consistant à moitié de remblayage. Il réunissait cette dernière à l'île Ronde au nord et la petite île Verte, plus au sud (fig. 4.41). Chevauchant celle de la jetée Mackay, la pointe sud de l'île Sainte-Hélène incorporait le lac des Cygnes, constituant une grande surface d'eau non remblayée. À l'extrémité nord, on retrouvait de plus le vaste lac des Dauphins, de même que la Marina de La Ronde, qui découpait profondément son périmètre autrement uniforme et continu¹⁰⁴.

Quant à l'île Notre-Dame, son aménagement suivait la forme d'une poire coupée en deux, impliquant la création du chenal Le Moyne qui la bordait à l'ouest en séparant les deux îles sur une largeur approximativement uniforme, et le remplissage complet d'une surface d'eau initiale totalisant 365 acres. Incluant l'île Moffat au sud et cinq petits îlots plus au nord, la nouvelle île devait longer la limite ouest du canal des navires de la voie maritime située plus à l'est. Remblayée seulement aux deux tiers, elle présentait à l'extrémité sud un grand parc paysager de 100 acres appelé parc Notre-Dame, ceinturant le vaste lac des Régates pourvu de nombreux îlots et alcôves (fig. 4.42)¹⁰⁵. La pointe sud de l'île rejoignait, aux abords du pont Victoria, le terre-plein des écluses de Saint-Lambert, traversées par le canal des navires s'étendant le long de la rive sud au-delà du pont Mercier et de Caughnawaga (fig. 4.43).

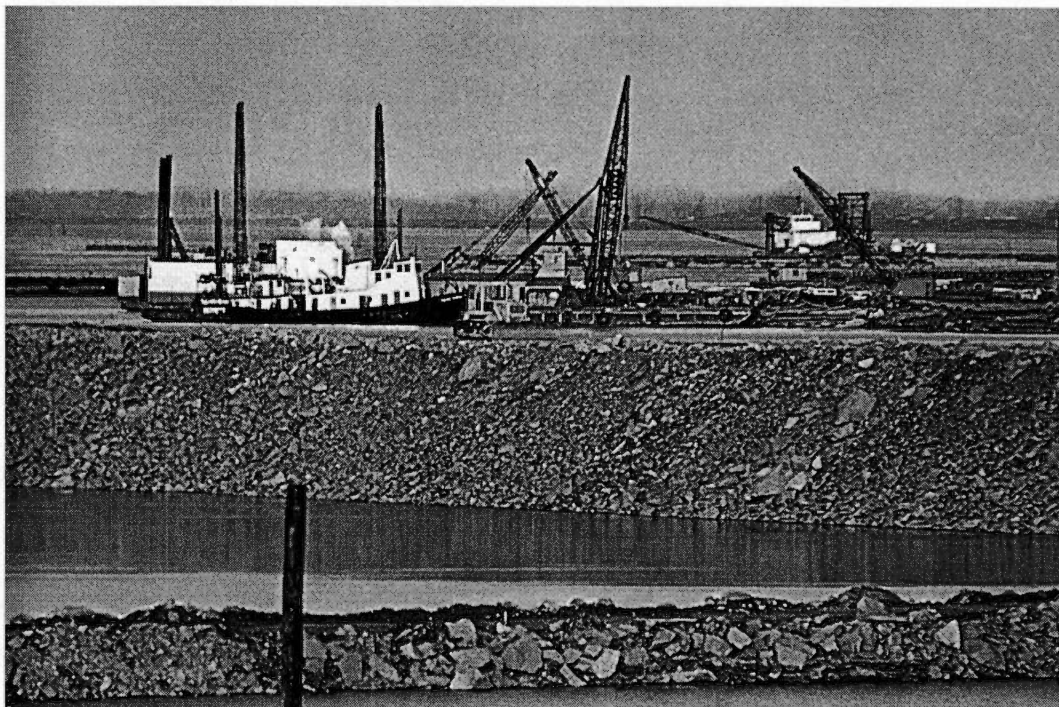


Figure 4.39 : Construction des murs de ceinture des îles d'Expo'67, en 1964
Montréal, vol. 1, no. 2, juin 1964, p. 25.

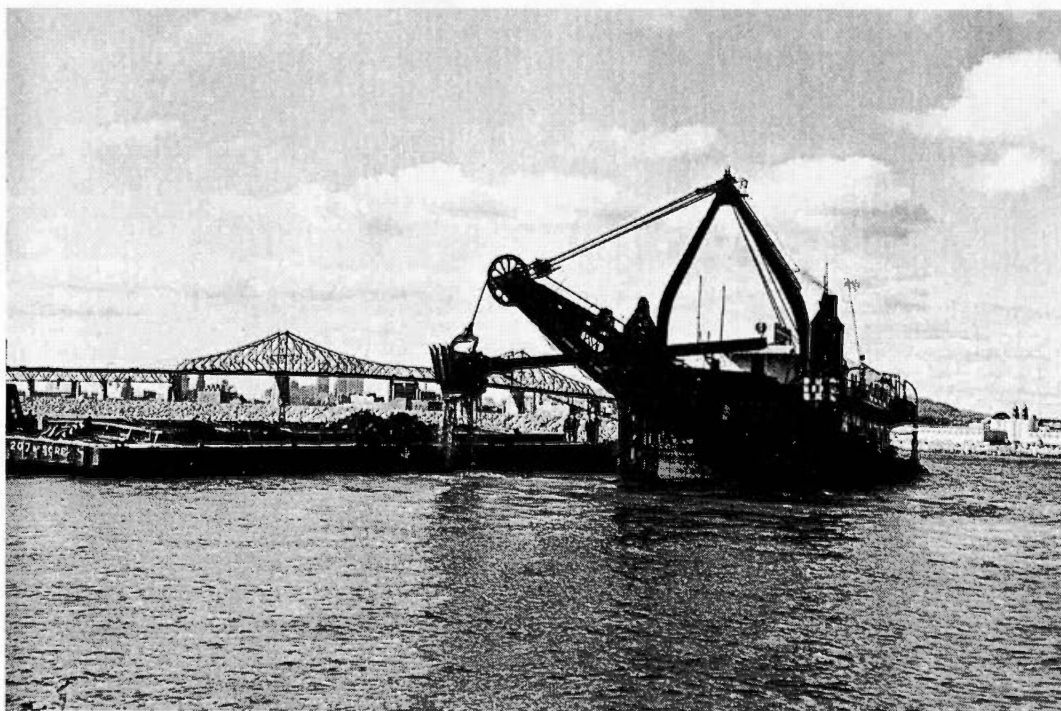


Figure 4.40 : L'une des deux plus puissantes dragues du monde, à l'œuvre sur le chantier d'Expo'67, en 1964
Montréal, vol. 1, no. 2, juin 1964, p. 23.

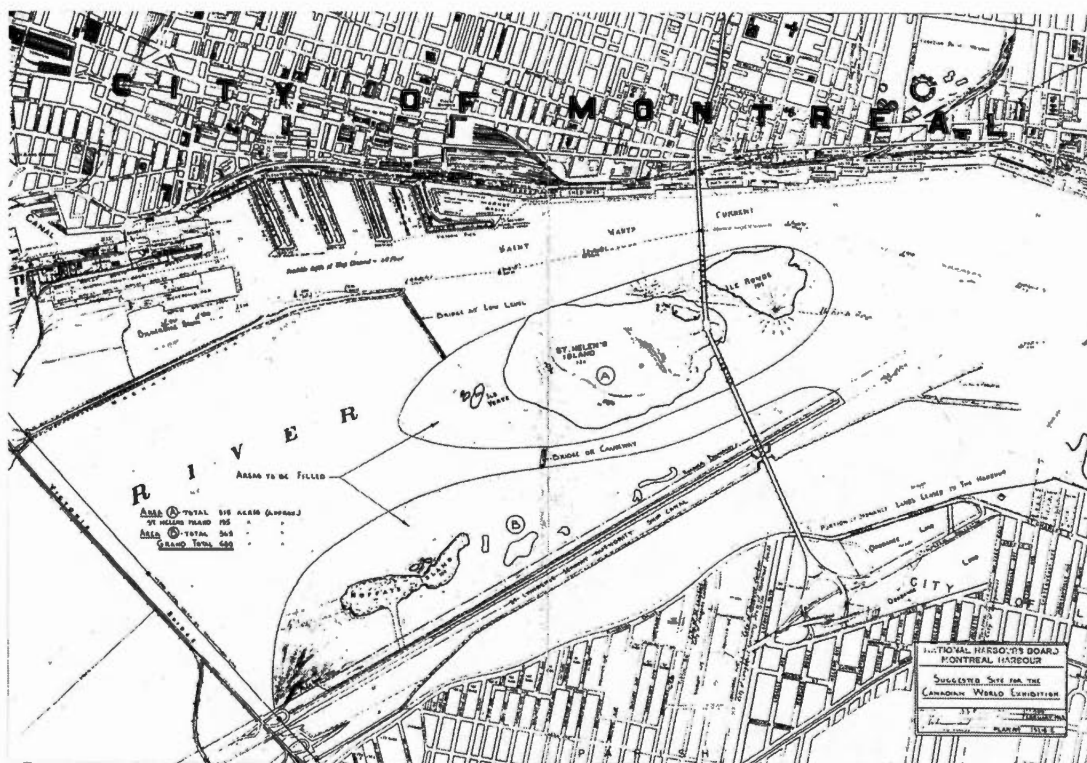


Figure 4.41 : Plan de site insulaire pour Expo'67, proposé par le bureau du port de Montréal, en février 1963
Bureau du Port de Montréal, *Plan de site pour Expo'67*, février 1963.

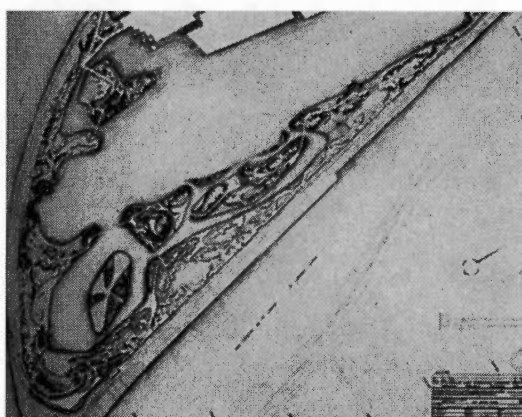


Figure 4.42 : Plan d'aménagement du parc Notre-Dame d'Expo'67
Architecture Concept, mars 1969, p. 29.



Figure 4.43 : Vue aérienne sur le parc Notre-Dame d'Expo'67
Architecture Concept, mars 1969, p. 29.

Ce site était créé de toutes pièces avec un système de digues de gabions et de remblais provenant du fond du fleuve et de l'excavation du métro. Il démontrait l'utilisation rationnelle faite par les planificateurs d'un espace comportant beaucoup de potentiel étant donné sa situation géographique et panoramique privilégiée. Contribuant au succès d'Expo'67, son architecture paysagiste offrait un environnement plaisant et varié, propice à la détente et au repos. Le but de son aménagement était de présenter au public, de façon réduite et schématique, un aspect panoramique et typique des paysages canadiens (fig. 4.44)¹⁰⁶.

En opposition au parc, la partie centrale et urbanisée de l'île était lourdement construite, percée de nombreux canaux disposés sur une trame orthogonale, délimitant les allées piétonnières et les sites des pavillons. À l'extrémité nord, on trouvait enfin, dans une autre aire paysagère de moindre envergure, le lac du Doigt, de même que la mare au Diable, située non loin du pont Jacques-Cartier (fig. 4.45)¹⁰⁷. Ainsi, l'analyse descriptive détaillée des aménagements insulaires d'Expo'67 constituait la vérification du premier sous-critère de preuve relativement à la contribution d'Expo'67 au réaménagement de la voie maritime du Saint-Laurent, constituant le premier des grands projets à l'origine de la refondation de Montréal par le maire Drapeau durant les années soixante.

Le deuxième sous-critère de preuve utilisé consiste à mettre en relation l'aménagement de la Ligne Quatre de la première phase du métro de Montréal, inauguré le 15 octobre 1966, et celui d'Expo'67, confirmant sa contribution à un autre grand projet d'envergure à l'origine de la refondation de Montréal. Faisant suite à plusieurs projets consécutifs élaborés depuis la fin des années cinquante et visant à doter Montréal d'un réseau de transport souterrain adéquat, l'administration Drapeau-Saulnier était portée au pouvoir en 1960, en partie grâce à la promesse d'une telle réalisation¹⁰⁸.

À la veille de l'exposition universelle, le maire Drapeau décidait en 1964 de faire débiter les travaux d'excavation du métro selon le premier projet qui prévoyait en 1960 trois lignes divisées en 26 stations. Ces travaux devaient être coordonnés avec le remblayage des îles dont la terminaison était prévue pour le 30 juin 1964¹⁰⁹. Elles comprenaient la Ligne Un, disposée en ligne droite le long du corridor de Maisonneuve, s'étirant de la station Frontenac, située un peu plus au nord-est, à la station Atwater, située en bout de ligne à l'ouest, de même que la Ligne Deux, aménagée le long des corridors Berri et Viger, s'étirant en direction est-ouest de la station Henri-Bourassa à Berri-de Montigny, station centrale de transit, puis en direction nord-sud jusqu'à la station Bonaventure, Place Bonaventure (fig. 4.46)¹¹⁰.

À ces deux lignes alimentant le centre-ville et l'axe principal séparant l'est de l'ouest, s'ajoutait la Ligne Quatre, une ligne rapide, aux stations beaucoup plus espacées, débutant à la station Berri-de Montigny, desservant les îles de l'Expo avec la station Sainte-Hélène, de même



Figure 4.44 : Vue panoramique sur le parc Notre-Dame, le lac des Régates et le pont Victoria
Architecture Concept, mars 1969, p. 29.

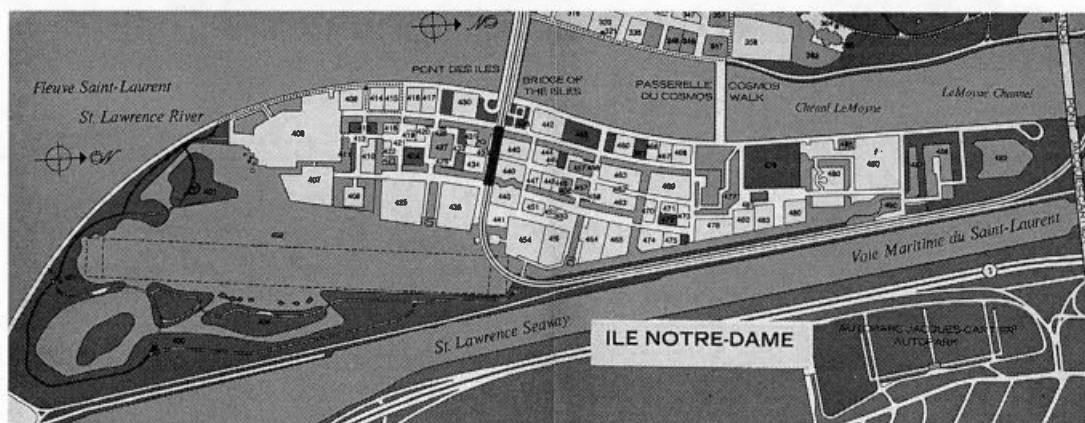


Figure 4.45 : Plan schématique de l'île Notre-Dame, Expo'67
Terre des Hommes, guide officiel 1968, p. 28-29.

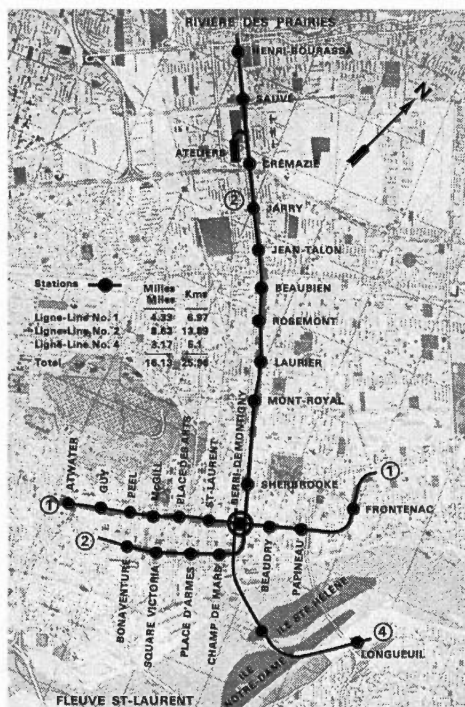


Figure 4.46 : Plan du réseau de métro de Montréal, en opération en 1966-1967
Montréal, vol. 3, no. 12, décembre 1966, p. 9.



Figure 4.47 : Vue intérieure de la station de métro de l'île Sainte-Hélène
Montréal, vol. 4, no. 3, mars 1967, p. 27.

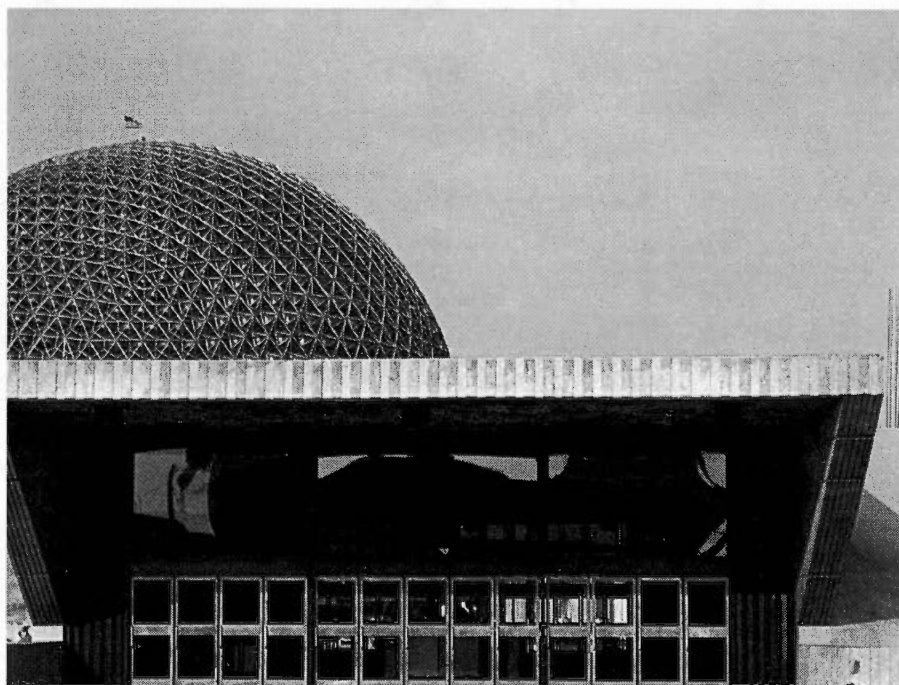


Figure 4.48 : Vue extérieure de l'édicule de la station de métro Sainte-Hélène, lors d'Expo'67
Montréal, vol. 4, no. 3, mars 1967, p. 28.

que la rive sud, avec la station Longueuil¹¹¹. La station Sainte-Hélène devait constituer le point d'arrivée principal pour la très grande majorité des visiteurs de l'exposition (fig. 4.47). Située au sud du parc Hélène-de Champlain, elle était desservie par la station avoisinante de minirail Sainte-Hélène, les stations d'Expo-Express et de minirail Place des Nations se trouvant à l'extrémité sud de l'île et connectant les divers secteurs de l'exposition entre eux (fig. 4.48)¹¹².

Résultant de la recherche du prestige et de l'efficacité, la réalisation de ce nouveau réseau de transport souterrain à la fine pointe de la technologie donnait à la ville de Montréal une reconnaissance internationale en cette matière, avant même la tenue de l'exposition universelle. Une merveille technologique en soi, le métro de Montréal offrait de plus une architecture souterraine remarquable, dont la diversité et l'originalité étaient jusqu'alors non surpassées.

Dès 1961, Montréal avait opté pour un nouveau système français, utilisé sur les voies secondaires du métro parisien¹¹³. Combinant confort, modernité et fiabilité, le modèle adopté comprenait trois, six ou neuf wagons par rame, ne requérant qu'un seul tunnel voûté en demi-cintre, grâce à une largeur fort compacte (fig. 4.49 et 4.50)¹¹⁴. L'emploi de pneumatiques adhérents permettait de gravir de fortes pentes.

Pourvu d'une très grande capacité d'accélération et de décélération, le métro s'avérait l'un des plus rapides au monde, pouvant rouler au-delà de 34 kilomètres à l'heure avec des passagers, voire même jusqu'à 50 milles à l'heure¹¹⁵. Sa très grande capacité de freinage réduisait les secousses et les cahots. Tous ses appareils et voies de roulement étaient directement ancrés dans une chape de béton univoque. La première soumission publique était lancée le 2 avril 1962 et, le 6 août 1963, le tracé dessiné du réseau était complété, atteignant une longueur de 15,5 milles¹¹⁶.

Dans le cadre de cette première phase inaugurée six mois avant l'Expo, 16 des 26 stations étaient réalisées par diverses firmes privées d'architectes qui développaient des concepts modernistes d'aménagement variés, avec espaces intérieurs articulés individuellement, générant ainsi une grande diversité stylistique. Parmi les plus réussies, on retrouvait la station Bonaventure, d'esprit moderne et classique, conçue par Victor Prus, et la station Peel, d'esprit moderne et Op Art, conçue par les architectes Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc (fig. 4.51 et 4.52)¹¹⁷.

Deux types de stations se distinguaient, les unes creusées dans le roc en forme de voûte, d'une longueur de 500 pieds et avec deux quais latéraux, les autres creusées depuis une tranchée à ciel ouvert, offrant des espaces plus amples et articulés, aménagés sur différents niveaux¹¹⁸.



Figure 4.49 : Voûte simple de tunnel de métro en demi-cintre accommodant deux voies de roulement
Montréal, vol. 3, no. 12, décembre 1966, p. 10



Figure 4.50 : Voitures de métro sur pneumatique construites par la compagnie Canadian Vickers Limited
Montréal, vol. 2, no. 11, novembre 1965, p. 9.



Figure 4.51 : Vue intérieure de la station de métro Bonaventure, Montréal, 1964-1966, par Victor Prus Marsan, *Montréal en évolution*, p. 368.

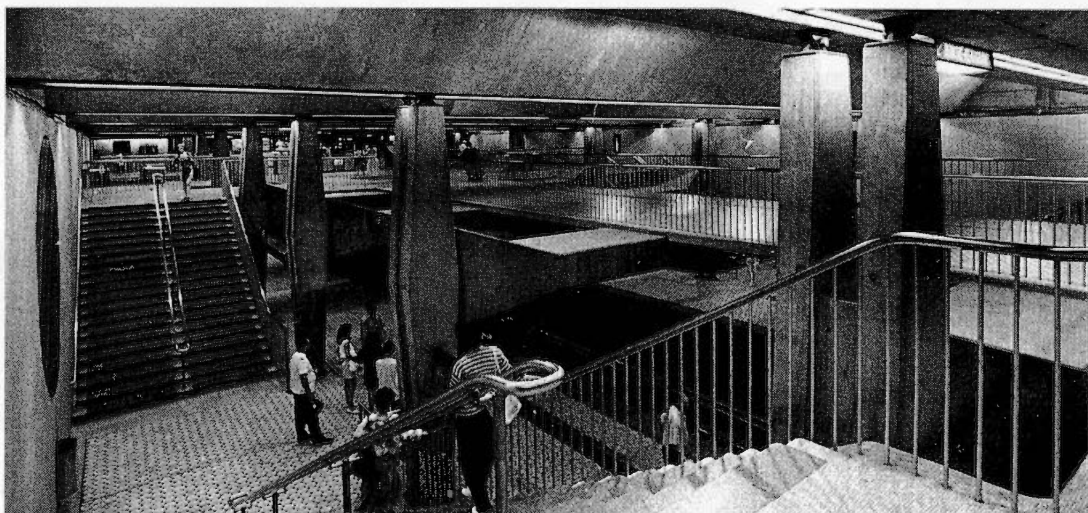


Figure 4.52 : Vue intérieure de la station de métro Peel, Montréal, 1962-1966, de Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc architectes *Architecture Québec ARQ*, no. 69, octobre 1992, p. 17.

Avec un budget de 5 millions de dollars par station, le métro de Montréal s'avérait donc économique, efficace, ultramoderne et somptueux, en faisant un des métros les plus prestigieux dans le monde. Construit au coût de 213 millions de dollars, il était le seul au monde à être entièrement souterrain. Vingt stations des lignes est-ouest et nord-sud étaient inaugurées le 14 octobre 1966 par le maire Jean Drapeau, accompagné du cardinal Paul-Émile Léger (1904-1991) et du ministre d'État français Louis Joxe¹¹⁹. Alors qu'une rutilante rame de wagons bleus et blanc circulait sous la rue Berri, cette cérémonie officielle constituait un véritable tribut politique à la France de la part des autorités montréalaises¹²⁰. Louis Joxe représentait l'expertise de l'ingénierie française mise à contribution dans la réalisation de ce réseau souterrain de métro esthétique, spectaculaire et performant. Pour ce qui est de la Ligne Quatre, elle ne devait être prête qu'en mars 1967¹²¹.

Faisant suite à l'élargissement du boulevard Dorchester au cours des années cinquante et à la réalisation de la Place Ville-Marie de 1958 à 1962, le métro de Montréal allait désormais jouer un important rôle structurant dans le développement du centre-ville, entraînant la construction de plusieurs tours à proximité des stations et le développement substantiel du nouveau réseau piétonnier souterrain du centre-ville¹²². La contribution d'Expo'67 à cette réalisation d'envergure, constituant un des grands projets à l'origine de la refondation de Montréal, consistait, d'une part, en la coordination de l'excavation du métro et du remblayage des îles et, d'autre part, en l'aménagement de la Ligne Quatre et de la station de métro Sainte-Hélène, portail d'entrée principal de l'exposition.

L'excavation de ce métro de 16,1 milles était commencée en 1962 pour être en grande partie complétée en 1966. Dès le printemps de 1963, il devenait évident qu'il fallait un moyen de transport au potentiel très élevé pour desservir le site insulaire d'Expo'67. La construction de la Ligne Trois ayant été différée, il était décidé de construire la Ligne Quatre sous le fleuve Saint-Laurent sur une distance totale de 2,6 miles entre les stations Berri-de Montigny et Longueuil. Elle devait accommoder les foules d'Expo'67 de même que les municipalités en pleine croissance de la rive sud¹²³.

Le maire Drapeau et son Parti civique étaient réélus en 1962 et en 1966 sur la base d'une stratégie de développement canalisée vers la réalisation de grands projets publics tels que la construction du métro et d'Expo'67¹²⁴. On espérait alors que ces grands investissements auraient des retombées économiques considérables sur la ville en engendrant de nombreuses contributions privées. Réalisé avec efficacité et faisant la fierté des Montréalais, le métro constituait une des réalisations les plus remarquables de cette administration, l'autre étant Expo'67 elle-même qui, malgré sa courte durée, permettait d'accélérer la planification et la construction de nouvelles autoroutes, l'aménagement de nouveaux hôtels, favorisant une

nouvelle ouverture de Montréal sur le monde, sur le plan culturel, en lui donnant une envergure internationale¹²⁵. Cette analyse détaillée de l'interrelation entre le métro de Montréal et Expo'67 constituait donc le deuxième sous-critère de preuve relatif à la collaboration d'Expo'67 aux grands projets montréalais à l'origine de la refondation de Montréal comme métropole québécoise par le maire Jean Drapeau et son administration.

Suit le troisième sous-critère de preuve qui consiste à mettre en relation le développement du nouveau réseau de voies rapides de Montréal à partir des années cinquante et la tenue d'Expo'67 sur son site insulaire¹²⁶. Comme nous l'avons vu précédemment, le moyen d'accès le plus populaire aux îles de l'Expo était sans contredit la Ligne Quatre du métro vers la station Sainte-Hélène, le pont Jacques-Cartier n'offrant qu'une bretelle d'accès secondaire à un trafic limité d'automobiles. Depuis le centre-ville, on pouvait cependant accéder en auto à la Cité-du-Havre, via l'autoroute Bonaventure, en stationnant à l'autoparc Victoria de 10 000 places situé à proximité du pont du même nom, poursuivant à pied jusqu'à la Place d'accueil, un des points d'entrée principal de l'exposition (fig. 4.53)¹²⁷. Un parc de stationnement supplémentaire était aussi aménagé sur un terrain situé à proximité de l'Autostade.

Les automobilistes en provenance de la rive sud pouvaient stationner leur véhicule à l'autoparc Jacques-Cartier de Longueuil de 9000 places, pour emprunter la Ligne Quatre du métro et descendre à la station Sainte-Hélène¹²⁸. Relevant de la Ville de Montréal et du gouvernement du Québec, ces moyens d'accès rapides et externes à Expo'67, étaient reliés au nouveau réseau d'autoroutes montréalais qui incluait les autoroutes transcanadienne, métropolitaine, Décarie, Bonaventure.

Quadruplant en importance durant les années cinquante, le transport automobile au Québec entraînait d'importants travaux de modernisation au réseau routier de Montréal, un ménage montréalais sur deux disposant d'une automobile en 1961¹²⁹. Près de 400 kilomètres d'autoroutes étaient construites depuis la fin des années cinquante au milieu des années soixante-dix, constituant une infrastructure routière stimulant la concentration d'industries dans la région métropolitaine. Vers la fin des années cinquante, on construisait tout d'abord le boulevard Métropolitain, longue artère surélevée sur pilotis faisant partie intégrante de l'autoroute transcanadienne et métropolitaine 40, traversant la ville d'est en ouest à la hauteur du boulevard Crémazie dans le secteur nord de l'île, de même que l'autoroute 15 des Laurentides conduisant à Sainte-Adèle et qui y prenait sa source (fig. 4.54)¹³⁰.

Durant les années soixante, on construisait l'autoroute 520 de la côte de Liesse en direction de l'aéroport de Dorval, de même que les autoroutes 40 de la rive nord et 20 de la rive sud en direction de Québec¹³¹. Montréal était plus étroitement relié à la rive sud avec le pont Champlain ouvert en 1962, devant faire partie intégrante de la nouvelle autoroute 10 des



Figure 4.53 : Vue aérienne sur l'autoparc Victoria, situé non loin de la Place d'accueil
General Report expo 67, Tome II, p. 1112.



Figure 4.54 : Vue sur le boulevard Métropolitain en construction en 1958
Linteau, p. 439.

Cantons de l'Est, s'étirant sur plus de 130 kilomètres jusqu'à Sherbrooke¹³². Ces travaux étaient suivis de la construction du pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine reliant le secteur est de l'île de Montréal à la rive sud et à la nouvelle autoroute 20 (fig. 4.55)¹³³. Durant cette même décennie, on construisait de plus l'autoroute 15 Décarie à demi-enfouie dans le sol, malgré l'opposition des citoyens. Balafrant un large secteur résidentiel de Montréal, elle longeait le boulevard du même nom et traversait la partie ouest de la ville dans l'axe nord-sud depuis l'autoroute 40 métropolitaine jusqu'au pont Champlain (fig. 4.56).

De même, la petite autoroute 10 Bonaventure était aménagée à pointe Saint-Charles, non loin du site d'Expo'67, raccordant au moyen d'une boucle sinueuse la rue University du centre-ville au nouveau pont Champlain et à l'autoroute 15 Décarie (fig. 4.57). Ce tronçon particulier du réseau constituait une conséquence directe de la tenue d'Expo'67. Aménagée pour desservir l'exposition depuis le centre-ville, la rive sud et les autoroutes Décarie et métropolitaine, cette autoroute donnait directement accès à l'autoparc Victoria et à la Place d'accueil de la Cité-du-Havre (fig. 4.58)¹³⁴. Elle constitue donc le troisième sous-critère de preuve relatif à l'aménagement du nouveau réseau d'autoroutes montréalais coordonné avec la tenue d'Expo'67 sur son site insulaire. En complément, les parties les plus concernées du réseau incluaient le pont Champlain et l'autoroute Décarie.

Suite à Expo'67, le réseau montréalais était complété au cours des années soixante-dix par l'autoroute Ville-Marie, dont le tracé fortement controversé était aménagé à travers le centre-ville, en partie à ciel ouvert, en partie sous terre, longeant les rues Saint-Antoine et Viger. Au cours de cette décennie, on construisait de plus les autoroutes transversales Louis-Hippolyte-Lafontaine 25 et Chomedey 13, de même que les autoroutes périphériques 440 de Laval et 640 de la rive nord¹³⁵.

La construction du réseau d'autoroutes avait lieu au centre au cours des années cinquante et soixante et en périphérie au cours des années soixante-dix. Concrétisant le déclin du transport par rail et des industries montréalaises associées telles que la métallurgie, le transport de produits manufacturés devait désormais se faire par camion, un moyen de transport beaucoup plus souple et versatile¹³⁶. Le nouveau réseau d'autoroutes favorisait de plus l'étalement urbain et le déplacement vers les banlieues des résidents et industries, apportant un momentum considérable au développement de l'île Jésus et de la rive sud¹³⁷. Ce bref aperçu du nouveau système d'autoroutes constituait le troisième sous-critère de preuve.

Le quatrième sous-critère de preuve utilisé consiste à mettre en relation la Place des Arts nouvellement construite et la tenue dans ses trois salles du Festival mondial du spectacle d'Expo'67, confirmant la collaboration d'Expo'67 aux grands projets à l'origine de la refondation de Montréal. À l'origine, l'idée d'un Festival mondial du spectacle venait spontanément à



Figure 4.55 : Vue aérienne sur le pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine en 1966
Montréal, vol. 3, no. 9, septembre 1966, p. 21.



Figure 4.56 : Vue aérienne sur l'échangeur Turcot et l'autoroute Décarie, Montréal, en 1966
Montréal, vol. 3, no. 9, septembre 1966, p. 20.

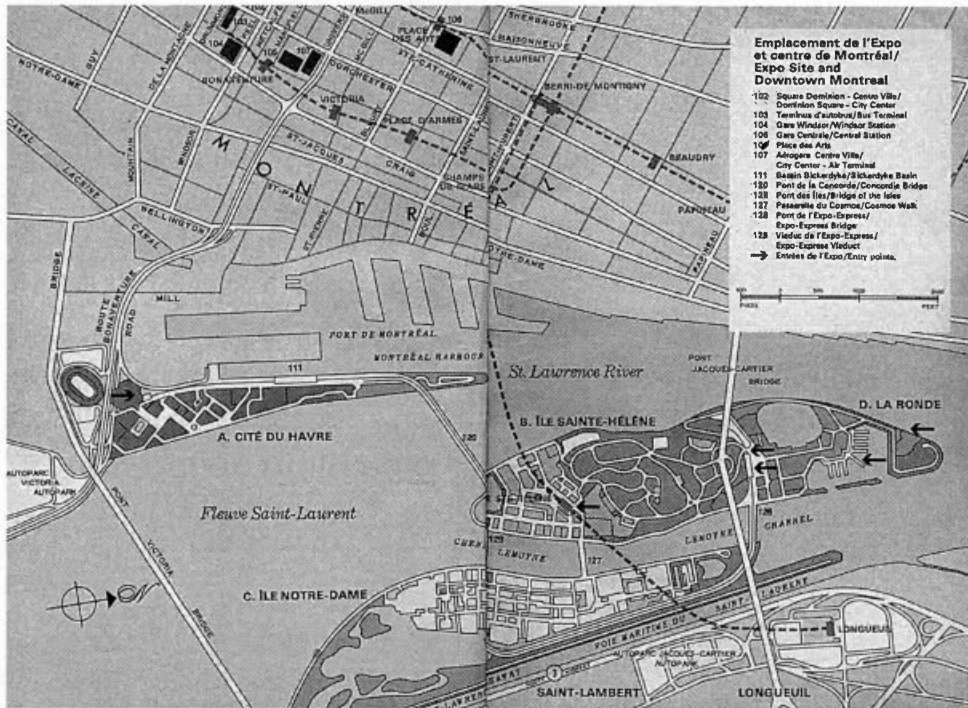


Figure 4.57 : Carte de l'emplacement d'Expo'67 et du centre-ville de Montréal en 1967
Expo 1967, guide officiel, p. 14-15.



Figure 4.58 : Place d'accueil, entrée principale d'Expo'67 et terminus de l'Expo-Express
Album Souvenir, 2ième édition, p. 7.

S. E. Pierre Dupuy lors d'une entrevue à Radio-Canada. Ce dernier, qui venait d'être nommé commissaire général de l'exposition, assistait alors à l'inauguration de la Grande Salle de la Place des Arts le 21 septembre 1963. Dirigeant l'orchestre symphonique de Montréal, Wilfrid Pelletier ouvrait le spectacle avec une partition de Papineau-Couture. Il était suivi du chef d'orchestre Zubin Metha avec une pièce de Bruckner. Pour Dupuy, les Montréalais disposaient désormais d'un orchestre, de chefs et d'une salle de concert de tout premier ordre. Il fallait donc s'en servir lors d'Expo'67 pour faire de Montréal un haut lieu de la musique mondiale¹³⁸.

Son projet fut présenté lors de la réunion suivante des commissaires généraux et accepté avec enthousiasme. Pour mettre sur pied cette importante manifestation, on fit appel à des personnalités connues du monde du spectacle telles que John Pratt, architecte et metteur en scène, Gordon Hilker de Vancouver et Gilles Lefebvre, fondateur et directeur général des Jeunesses musicales du Canada¹³⁹. Depuis des débuts relativement modestes, le personnel de cette organisation atteignait 500 employés à son apogée.

Soumis à un contrôle de qualité très élevé, les pays participants à l'exposition étaient invités à ajouter cet élément culturel majeur à leur participation. Le festival réunissait les plus grandes troupes de danse et de musique au monde et les plus grands interprètes de tous les pays¹⁴⁰. Il en résultait un foisonnement de spectacles de très haute qualité, plus extraordinaires les uns que les autres, saturant et épuisant la participation d'un public fort sollicité jusqu'à la fin de la saison. En six mois, on présentait 200 programmes de concerts, de spectacles classiques et de variétés et de récitals donnés par les plus grands artistes du monde¹⁴¹. Un programme d'une telle splendeur ne coûtait pourtant aux organisateurs d'Expo'67 que la somme de 8 millions de dollars, le reste étant payé par les divers pays participants¹⁴².

Conçue et réalisée de 1958 à 1963 par les architectes montréalais Affleck Desbarats Dimakopoulos Lebensold Michaud Sise, dont la firme était aussi connue sous le nom d'ARCOP (Architects in Co-partnership), la première phase de la Place des Arts incluait un plan directeur complété en 1959, de même que l'édifice principal abritant une grande salle de concert polyvalente pouvant accommoder près de 3000 spectateurs (fig. 4.59)¹⁴³. De conception moderne et classique, ce bâtiment symétrique et curvilinéaire en béton et en verre se distinguait par la qualité plastique de son architecture hautement sculpturale qui incluait une colonnade monumentale incurvée en façade.

Sobres et architectoniques, les espaces intérieurs se distinguaient par leur dépouillement et leur simplicité. Une attention particulière était portée aux finis intérieurs qui recevaient des traitements sophistiqués, variant en texture, en motif et en couleur¹⁴⁴. Les foyers étaient décorés de nombreuses œuvres d'art ultramodernes, chic et spectaculaires, conçues et réalisées par divers artistes québécois (fig. 4.60). Comme résultat, le nouveau bâtiment déployait une

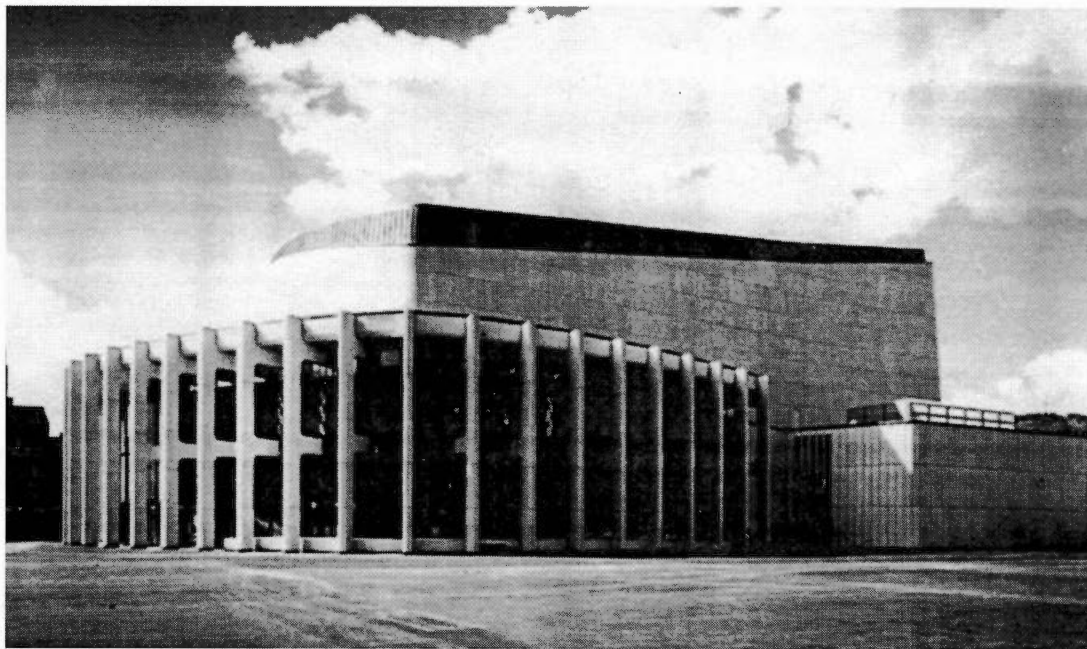


Figure 4.59 : Vue extérieure de la Place des Arts (Grande Salle) en 1963
DUVAL, *L'étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*, p. 222-223.



Figure 4.60 : Vue intérieure sur le foyer principal, vers le *piano nobile*, incluant les trois anges radieux, sculpture murale de Louis Archambault
Place des Arts, p. 6.

grande harmonie à travers toutes ses parties constitutantes, en faisant une icône d'architecture moderne et un lieu public privilégié. Constituant un des premiers grands projets de la nouvelle ville moderne de Montréal envisagée par Drapeau, le projet et sa réalisation se déroulaient entièrement sous sa supervision.

Incluant un garage souterrain conçu par les architectes David Barott Boulva, la première phase du projet était construite par les entrepreneurs généraux Quemont-Duranceau au coût total de 23 millions de dollars¹⁴⁵. Rebaptisée salle Wilfrid-Pelletier, la grande salle de concert, devenue opérationnelle en septembre 1963, était bientôt accompagnée d'un second immeuble implanté à l'est du site (fig. 4.61). Constituant le premier projet d'agrandissement de la Place des Arts, le Théâtre Maisonneuve, 1964-1967, était conçu et réalisé par les architectes David Barott Boulva, incluant deux salles plus petites, soit le Théâtre Maisonneuve proprement dit de 1300 places, et le Théâtre Port-Royal de 800 places (fig. 4.62)¹⁴⁶. Déployant des lignes orthogonales pures en opposition aux formes curvilinéaires de la Salle Wilfrid-Pelletier, cet édifice de béton et de verre présentait une architecture moderne rigoureuse, étagée en gradins au moyen de cubes aveugles en béton. Inauguré le 30 avril 1967, le nouvel immeuble était réalisé au coût de 13,36 millions de dollars¹⁴⁷.

Après de nombreuses années, la Place des Arts était ultimement complétée par l'adjonction à l'ouest du site d'un nouveau Musée d'art contemporain, 1984-1992, résultat d'un concours d'architecture provincial gagné par les architectes Jodoin Lamarre Pratte. Enfin, l'aménagement final du quadrilatère de la Place des Arts, 1988-1993, était l'œuvre des architectes Dimitri Dimakopoulos et associés¹⁴⁸.

Depuis son inauguration en septembre 1963, la Place des Arts avait eu un fort impact permanent sur la vie culturelle des Montréalais. Durant la période d'Expo'67, elle bénéficiait d'un festival d'une portée sans précédent pour établir mondialement sa réputation de grande scène internationale. C'est ainsi que nous avons vérifié le quatrième sous-critère de preuve consistant à confirmer la contribution d'Expo'67 à un autre grand projet urbain à l'origine de la refondation de Montréal durant les années soixante.

Faisant suite à l'élargissement du boulevard Dorchester et à la construction du nouveau siège social de l'Hydro-Québec vers la fin des années cinquante, la série des grands projets immobiliers montréalais des années soixante débutait avec la Place Ville-Marie réalisée de 1958 à 1962. Ce vaste complexe multifonctionnel de 120 000 mètres carrés était implanté en plein cœur de Montréal, au coin du boulevard Dorchester et de la rue University¹⁴⁹. Recouvrant les voies ferrées de la Gare centrale, elle incluait des stationnements souterrains, un mail commercial de 150 boutiques, une vaste place publique extérieure, une tour à bureaux sur plan cruciforme de 42 étages, recouverte de murs-rideaux en aluminium et en verre et surmontée



Figure 4.61 : Vue extérieure sur le complexe de la Place des Arts, incluant la salle Wilfrid-Pelletier et le Théâtre Maisonneuve, en 1967
Place des Arts, p. 1.

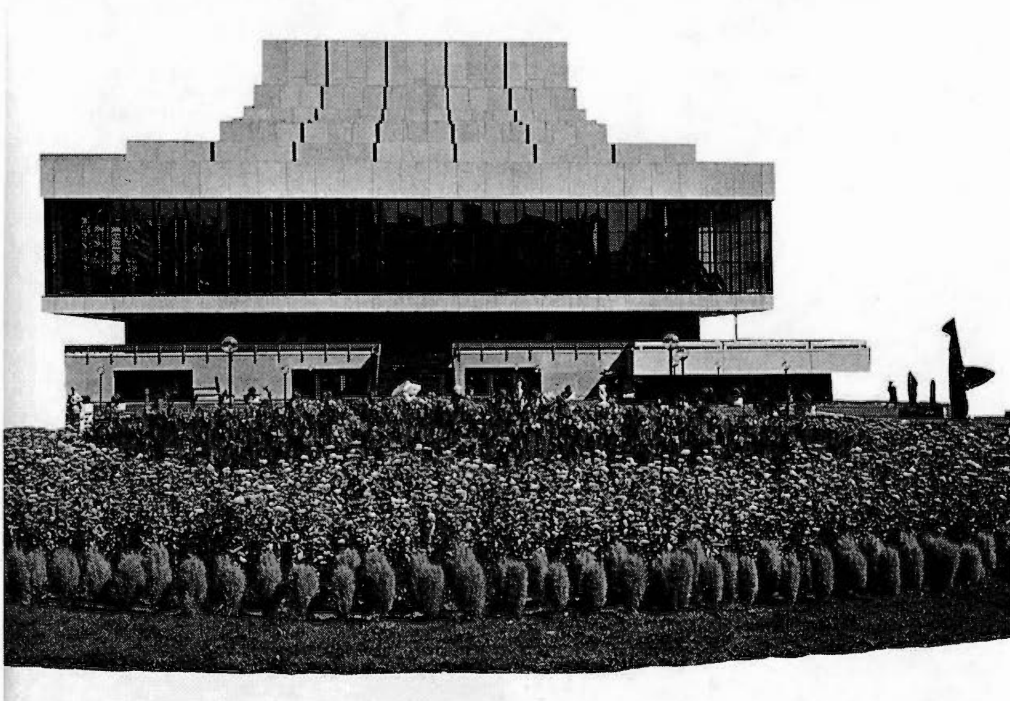


Figure 4.62 : Vue extérieure sur la façade du Théâtre Maisonneuve, Montréal, 1964-1967, par David Barott Boulva architectes
Place des Arts, p. 15.

d'un restaurant et bar au sommet (fig. 4.63 et 4.64)¹⁵⁰. Réalisé au coût de 105 millions de dollars, ce méga-projet était géré par le promoteur immobilier new-yorkais William Zeckendorf, conçu par ses architectes I. M. Pei & Associates, assistés de la firme locale montréalaise ARCOP¹⁵¹. La Banque Royale du Canada en était le locataire principal avec une occupation de 20 % de ses espaces à bureaux¹⁵².

Au cours de ces années de rattrapage, l'administration Drapeau-Saulnier envisageait un nouveau centre-ville moderne pour Montréal qu'ils désiraient développer par le biais de grands projets immobiliers qui transformeraient l'environnement urbain pour le mieux, éliminant les zones désuètes tout en stimulant l'économie locale (fig. 4.65). Favorisant les investissements étrangers, leur stratégie de développement visait à faire de Montréal une ville ouverte de même qu'une métropole moderne et internationale¹⁵³. En général, la Ville donnait son accord à tous ces grands projets, collaborant avec divers promoteurs et investisseurs étrangers importants. Ces accords se faisaient au détriment de la préservation urbaine patrimoniale qu'ils jugeaient de moindre importance, particulièrement dans le secteur victorien du centre-ville, à l'extérieur des limites établies du Vieux-Montréal, transformé en quartier historique protégé¹⁵⁴. De concert avec les politiques fédérales et provinciales en la matière, des permis de démolition et de construction étaient donc émis par la Ville et ce, malgré l'opposition grandissante des citoyens qui allaient bientôt s'organiser en groupes de conservation à partir de 1973¹⁵⁵.

Avec la Place Ville-Marie, était amorcé le développement de la plus vaste ville souterraine au monde avec un premier réseau piétonnier reliant PVM à la Gare centrale. Ce réseau allait ensuite être raccordé au métro en 1966, jusqu'au site de l'Expo, étendant graduellement ses ramifications piétonnières vers d'autres grands complexes immobiliers nouvellement construits, tels que la tour de la Bourse, 1963-1966, la Place Bonaventure, 1963-1967, et le Westmount Square, 1964-1969¹⁵⁶.

Conçue par le célèbre architecte-ingénieur italien Pier Luigi Nervi et l'architecte Luigi Moretti, la Tour de la Bourse consistait en un gratte-ciel massif sur plan carré de 47 étages, implanté en bordure du square Victoria, se démarquant par ses murs-rideaux galbés, les lignes interrompues de son fût à chaque tiers de la hauteur et ses gaines verticales de béton beige aux quatre coins (fig. 4.66 et 4.67)¹⁵⁷. Comprenant à l'origine trois tours disposées en diagonale sur un podium, cet ambitieux projet était par la suite réduit à une seule tour¹⁵⁸. Située à proximité du quartier des affaires de la rue Saint-Jacques, elle résultait d'importants investissements italiens. Son concept programmatique s'apparentait à celui de la Place Ville-Marie¹⁵⁹.

Conçue par la firme ARCOP comme méga-complexe multifonctionnel pour le compte de la firme Concordia Estates Development Co. de Montréal, la Place Bonaventure, 1963-1967, se voulait une véritable ville intérieure complètement autonome. Elle consistait en un



Figure 4.63 : Vue extérieure sur la tour cruciforme de la Place Ville-Marie, Montréal, 1958-1962, conçue par I. M. Pei & Associates
Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 186.



Figure 4.64 : Vue à vol d'oiseau sur la place publique extérieure de la Place Ville-Marie
Bergeron, *Architectures du XXe siècle au Québec*, p. 194.



Figure 4.65 : Vue aérienne sur le centre-ville de Montréal en 1964
Montréal, vol. 2, no. 2, février 1965, p. 14.



Figure 4.66 : Vue oblique extérieure sur la tour de la Bourse (Place Victoria), Montréal, 1963-1966, conçue par Pier Luigi Nervi et Luigi Moretti
Montréal, vol. 2, no. 12, décembre 1965, p. 30.

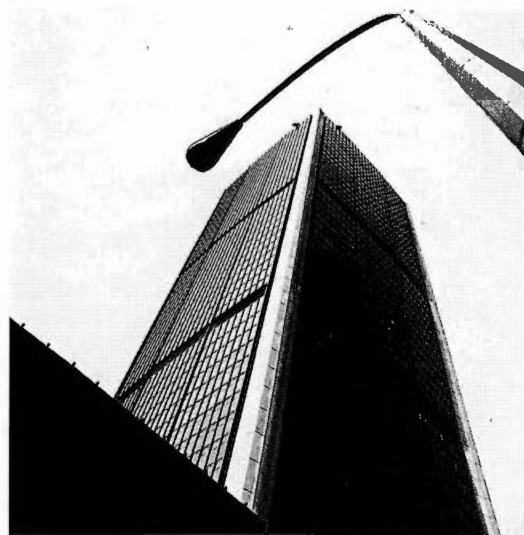


Figure 4.67 : Vue en contre-plongée sur les murs-rideaux de la tour de la Bourse (Place Victoria)
Lamy et Hurni, *Architecture contemporaine au Québec 1960-1970*, p. 86.



Figure 4.68 : Vue oblique extérieure sur les façades de la Place Bonaventure, Montréal, 1963-1967, par ARCOP Bergeron, p. 198.

immense cube de béton strié implanté sur un nœud de circulation incluant chemin de fer, ligne de métro et autoroutes souterraines, au sud de la Gare centrale (fig. 4.68)¹⁶⁰.

Influencé par le courant néo-brutaliste européen et l'architecture de béton nervuré de l'américain Paul Rudolph (1918-1997), les élévations très étudiées du complexe visaient à réduire sa masse imposante (fig. 4.69). À l'intérieur, on retrouvait des voies ferrées, un stationnement, un centre commercial sur deux niveaux, deux halls d'exposition, des salles de vente en gros, des bureaux, de même qu'un hôtel de 400 chambres sur le toit pourvu d'un jardin suspendu (fig. 4.70)¹⁶¹.

Les espaces intérieurs étaient reliés de façon organique à divers types de circulation, allant du métro aux réseaux de piétons et d'automobiles. Certains des espaces se distinguaient par leur qualité architectonique remarquable tels que la grande salle d'exposition pourvue d'énormes colonnes et chapiteaux structuraux, de même que l'hôtel regroupé autour d'une cour intérieure paysagère¹⁶². Relié à la station de métro Bonaventure et à la Gare centrale, ce vaste complexe complété en 1967 faisait lui aussi partie de la nouvelle ville souterraine.

Conçu par Ludwig Mies van der Roche et réalisé par les architectes montréalais Greenspoon, Freedlander, Dunne, Plachta & Kryton, le Westmount Square, 1964-1969, consistait quant à lui en un complexe incluant deux tours d'habitation de 21 étages et une tour à bureaux de plus de 19 étages, érigée sur un podium recouvert de marbre travertin, sous lequel se trouvait un mail commercial raccordé au métro Atwater par un tunnel piétonnier (fig. 4.71)¹⁶³. De style purement miesien, ce complexe suivait le stéréotype de ses réalisations antérieures à Chicago, New York, Détroit et Toronto. Dérivé de la tradition classique, son design se distinguait par l'emploi d'un podium, de la monumentalité, de la symétrie, de la transparence et de l'ouverture sur l'extérieur¹⁶⁴. Recouvertes d'un mur-rideau typique en aluminium noir et verre sombre, les trois tours qui le constituaient s'élevaient côte à côte dans un ensemble architectural épuré d'une grande simplicité (fig. 4.72).

Durant cette effervescente période de construction stimulée par la prochaine tenue d'Expo'67, d'autres structures modernistes étaient érigées dans le centre-ville de Montréal, contribuant au développement urbain. Voulant rivaliser en hauteur avec la Place Ville-Marie, en tant que bâtiment le plus élevé au Canada, la Tour CIBC, 1959-1963, était conçue par l'architecte torontois Peter Dickinson (1926-1961) dans un idiome moderne fonctionnaliste¹⁶⁵. Implantée au coin du boulevard Dorchester et du square Dominion, cette tour parallélépipédique de 45 étages et 190 mètres de haut, dont le plan faisait à peine 43 mètres sur 30, rappelait par sa volumétrie svelte et élancée la forme classique du campanile italien¹⁶⁶. Cette tour était recouverte d'un mur-rideau continu composé d'acier, de verre, d'ardoise verte et de granit (fig. 4.73).

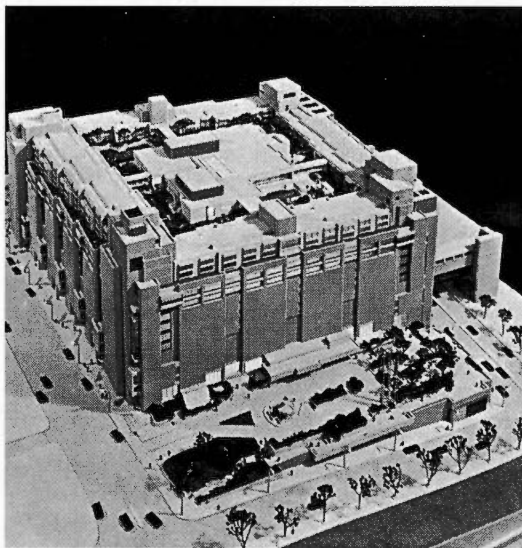


Figure 4.69 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette de la Place Bonaventure
Montréal, vol. 3, no. 10, octobre 1966, p. 16.

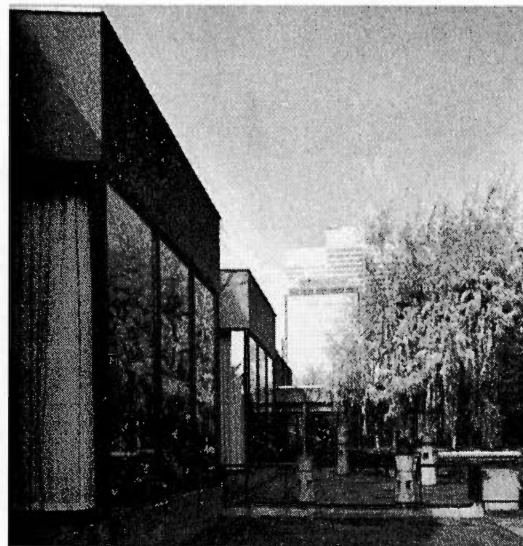


Figure 4.70 : Vue partielle de l'hôtel et du jardin suspendu de la Place Bonaventure
 Rémillard et Merrett, p. 189.

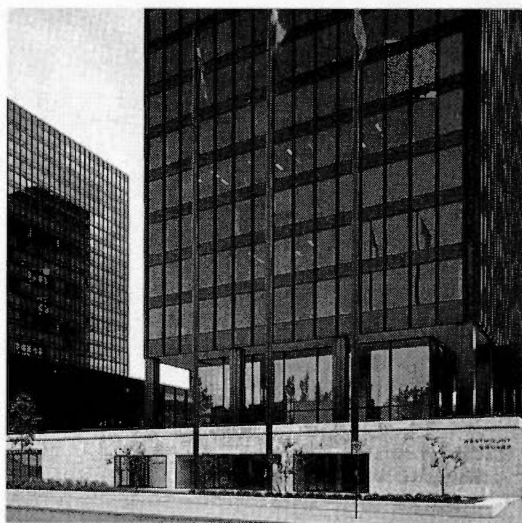


Figure 4.71 : Vue partielle sur le podium recouvert de marbre travertine du Westmount Square, Westmount, Montréal
Architecture Québec ARQ, no. 71, février 1993, p. 17.



Figure 4.72 : Vue d'ensemble du complexe Westmount Square, Montréal, 1964-1969, conçu par Mies van der Rohe
 Lamy et Hurni, p. 89.

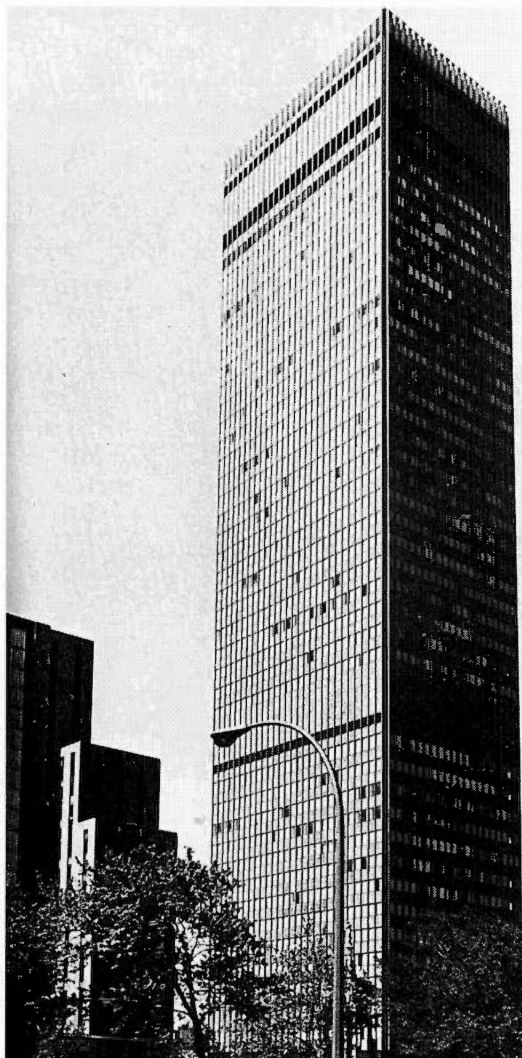


Figure 4.73 : Vue extérieure de la Tour CIBC, Montréal, 1959-1963, par Peter Dickinson Lamy et Hurni, p. 85.



Figure 4.74 : Vue aérienne sur l'édifice CIL, Montréal, 1959-1962, conçu par SOM (Skidmore Owings & Merrill) *Montréal*, vol. 1, no. 1, mai 1964, p. 6.

Érigé en face de la Place Ville-Marie sur le côté sud du boulevard Dorchester, l'édifice CIL, 1959-1962, conçu par la grande firme américaine Skidmore Owings Merrill (SOM) en collaboration avec les architectes montréalais Greenspoon Freedlander Dunne, consistait en une tour à bureaux moderniste sur plan carré de 34 étages¹⁶⁷. D'esprit purement new-yorkais, une place dégagée était aménagée devant l'immeuble, dont l'architecture fonctionnaliste aux lignes orthogonales extrêmement simples se résumait à un mur-rideau sombre en aluminium et en verre, identique sur les quatre faces d'un parallélépipède régulier (fig. 4.74)¹⁶⁸.

Résultant d'un concours remporté par les architectes montréalais D'Astous et Pothier, le château Champlain, 1964-1966, consistait quant à lui en un nouvel hôtel de 640 chambres construit sur le square Dominion dans le but d'accroître la capacité hôtelière de Montréal en prévision d'Expo'67 (fig. 4.75)¹⁶⁹. S'élevant depuis un vaste podium devant desservir la future tour à bureaux voisine Place du Canada de 28 étages, cette structure esthétisante sur plan carré de 38 étages, recouverte de panneaux convexes de béton préfabriqué et de fenêtres cintrées s'harmonisant à l'architecture victorienne de la gare Windsor avoisinante, était réalisée pour le compte du Canadien Pacifique¹⁷⁰.

Ces quelques grands projets constituaient les réalisations les plus importantes d'architecture moderne au centre-ville de Montréal au cours des années soixante. Inter-reliés aux réseaux de circulation souterrains, ils donnaient à Montréal un nouveau profil moderniste, visible depuis le site de l'exposition, se superposant à un urbanisme et à une architecture aux couches historiques multiples, datant en grande partie du XIX^e siècle. Réalisés durant les préparatifs d'Expo'67, ces projets étaient en partie influencés par la tenue de cette dernière, constituant l'événement le plus déterminant de la décennie à Montréal, au Québec et au Canada. De concert avec Expo'67, ces grands projets immobiliers contribuaient donc au développement sans précédent de la métropole canadienne, jouant un rôle incontournable dans la refondation de Montréal réalisée par le maire Drapeau.

Au cours des années soixante-dix, d'autres grands projets voyaient le jour sous son administration, tels que le développement du réseau des autoroutes périphériques, le prolongement de la Ligne Un du métro vers l'est jusqu'à la station Honoré Beaugrand, en prévision des Jeux olympiques, la maison Radio-Canada, 1966-1972, de même que la Place Desjardins, 1971-1976¹⁷¹. L'événement majeur le plus important de la décennie était la tenue des Jeux olympiques de Montréal du 17 juillet au 1^{er} août 1976, présentant des compétitions dans 21 sports olympiques.

Pour l'occasion était aménagé dans l'est de la métropole le nouveau Parc olympique, à proximité du Jardin botanique de Montréal. Construites au coût de 1 milliard de dollars et plus, ses installations sportives en béton post-contraint étaient conçues par l'ingénieur-architecte

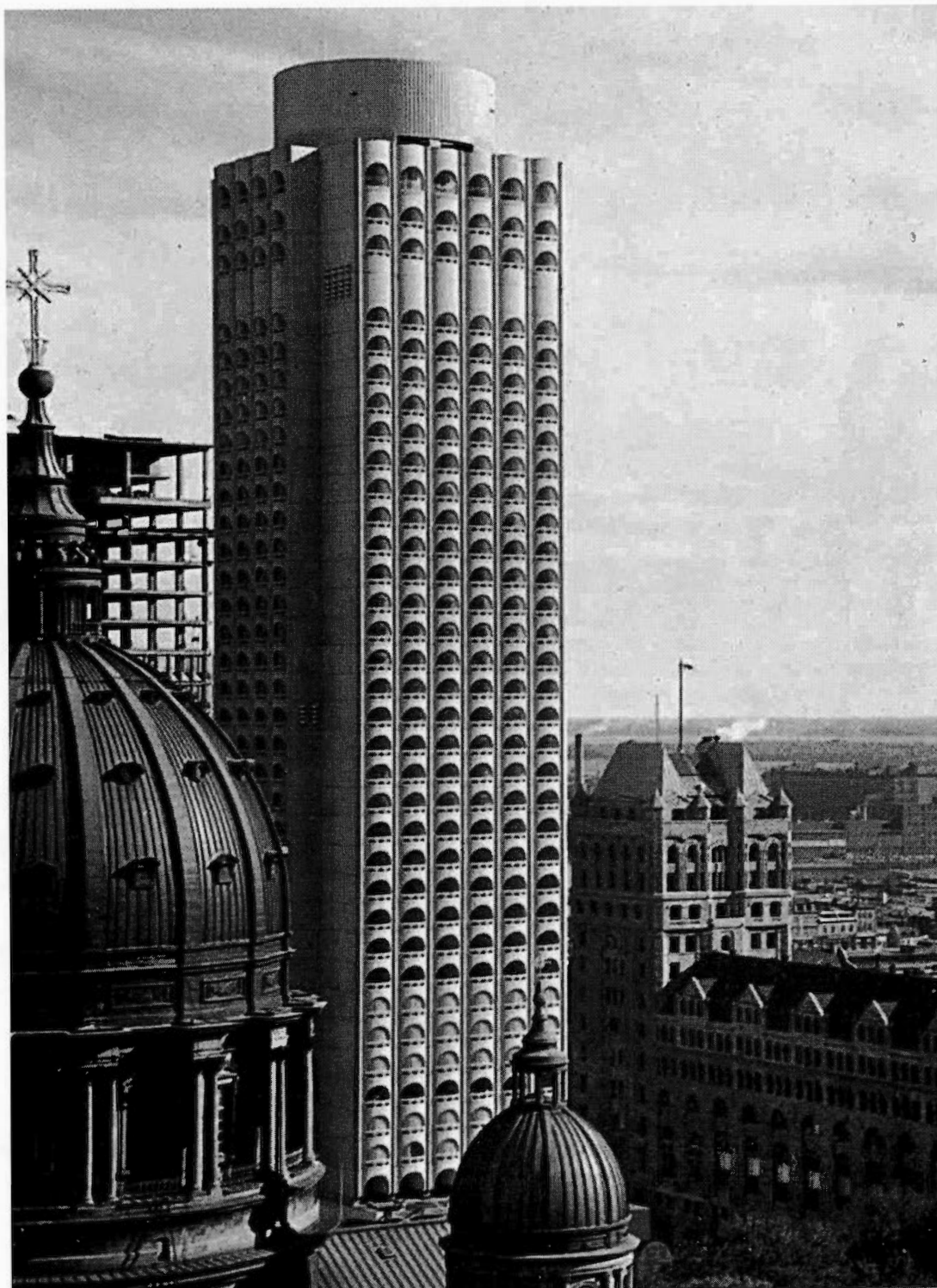


Figure 4.75 : Vue à vol d'oiseau sur le château Champlain, Montréal, 1964-1966, par D'Astous & Pothier
Montréal, vol. 3, no. 11, novembre 1966, p. 15.

français Roger Taillibert (né en 1926) dans un idiome moderne structuraliste alliant prouesse technique et esthétique organique (fig. 4.76)¹⁷².

La réalisation complète du projet faisait l'objet d'une longue saga se terminant dix ans plus tard. Ses installations comprenaient le Stade olympique proprement dit, vaste amphithéâtre pouvant recevoir plus de 60 000 spectateurs, pourvu d'un mât incliné spectaculaire et d'une toiture amovible suspendue par câbles, de même qu'un Vélodrome adjacent, converti quelques années plus tard en Biodôme (fig. 4.77 et 4.78)¹⁷³. Quant au Village olympique avoisinant, il consistait en deux pyramides allongées d'appartements pour les athlètes, aménagées sur le coin sud-est du parc Maisonneuve, le long de la rue Sherbrooke. Ce dernier était conçu par les architectes montréalais Roger D'Astous et Luc Durand¹⁷⁴.

Au cours de cette décennie, alors que Terre des Hommes était devenue une exposition locale, annuelle et saisonnière, ce qui restait d'Expo'67 contribuait encore aux grands projets du maire Drapeau, mettant à contribution un spectaculaire site fluvial. Ainsi, dans le cadre de la XXI^e Olympiade, le Bassin olympique était aménagé sur l'île Notre-Dame pour recevoir les compétitions d'aviron et de canoë-kayak de vitesse. D'une longueur de 2,2 kilomètres, ce vaste bassin rectangulaire allongé bordant la voie maritime du Saint-Laurent demeurait la seule installation de ce type en Amérique du Nord aménagée de main d'homme¹⁷⁵.

En 1980, les Floralties internationales de Montréal étaient elles aussi tenues sur l'île Notre-Dame, parmi les installations et les pavillons subsistants d'Expo'67. Attirant des milliers de visiteurs, ce spectacle floral sans précédent, présenté par le Jardin botanique de Montréal durant l'été, constituait une première en Amérique du Nord. On y dénombrait 50 jardins s'étendant sur 260 acres de terrain, alors que chacun des pays participants rivalisait de créativité et de savoir-faire¹⁷⁶.

Parmi eux, on trouvait le Canada avec ses paysages de prairies, nordiques et marécageux, le Québec et ses tourbières, l'Autriche et ses paysages alpins, la Belgique, royaume des bégonias, les États-Unis et 200 arbres vernaculaires, la France et ses jardins classiques, l'Angleterre et ses roses, l'Italie et ses aménagements anciens et modernes, le Mexique et sa collection de cactus, le Pérou et son charme étrange, le Portugal et ses plantes méditerranéennes, la Tchécoslovaquie et ses sculptures de verre au milieu des jardins, etc.¹⁷⁷.

Postérieurs aux années soixante, ces événements tardifs constituaient d'autres démonstrations éloquentes de la contribution d'Expo'67 aux grands projets montréalais à l'origine de la refondation de Montréal. Constituant un ensemble de réalisations plus spectaculaires les unes que les autres, ces grands projets avaient cours durant la longue période d'administration du maire Drapeau de 1960 à 1986, s'étirant sur plus d'un quart de siècle.



Figure 4.76 : Vue aérienne sur le complexe olympique inachevé, Montréal, 1976
The Canadian Architect, novembre 1980, p. 42.

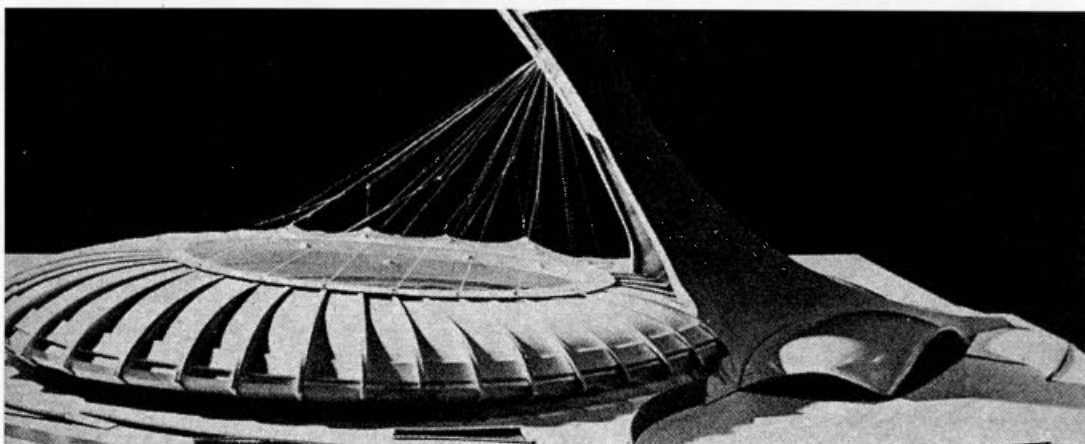


Figure 4.77 : Vue de profil sur la maquette du Stade olympique de Montréal
Les Olympiens. L'évolution des jeux, p. 93.

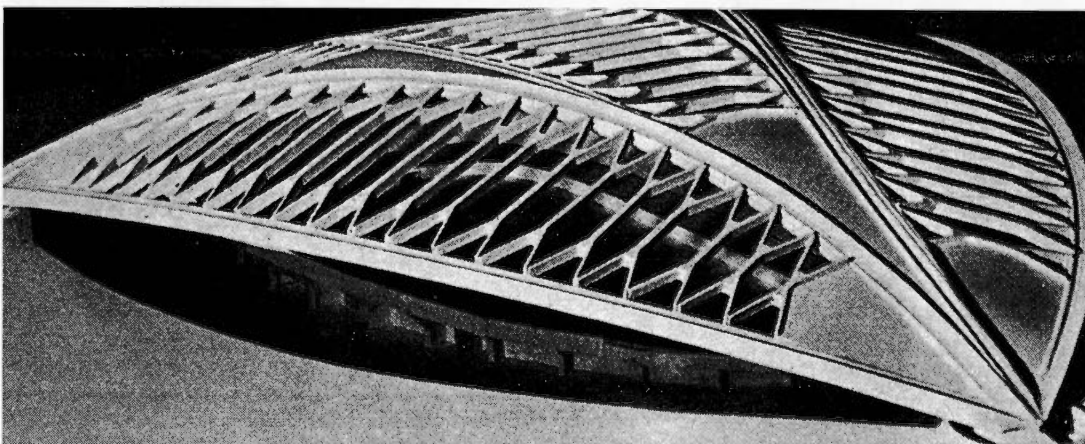


Figure 4.78 : Vue oblique sur la maquette du Vélodrome de Montréal, 1972-1976, conçu par Roger Taillibert
Les Olympiens. L'évolution des jeux, p. 93.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique des quatre sous-critères de preuve principaux utilisés relativement à la troisième tâche du Chapitre Quatre et consistant à vérifier la contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal effectuée par le maire Jean Drapeau durant les années de rattrapage de la métropole québécoise peut maintenant être effectuée. Il faut toutefois les pondérer en sous-critères de preuve d'importance primaire et secondaire.

Le premier sous-critère de preuve utilisé prenait en considération la contribution d'Expo'67 au réaménagement local de la voie maritime du Saint-Laurent, particulièrement en ce qui a trait à la création de l'île Notre-Dame. L'aménagement du site insulaire d'Expo'67 ayant fait l'objet de gigantesques travaux de remblayage, ce sous-critère de preuve est jugé d'importance primaire. Le second sous-critère de preuve consistait à mettre en relation l'aménagement de la Ligne Quatre du métro reliant Montréal au site de l'Expo et à la rive sud, constituant une importante contribution d'Expo'67 au développement du réseau des transports en commun de la métropole. La station de métro Sainte-Hélène s'avérant une des portes d'accès les plus importantes de l'exposition, ce sous-critère de preuve est jugé d'importance primaire.

Le troisième sous-critère de preuve prenait en considération l'impact d'Expo'67 et de son site définitif sur le développement des autoroutes de la métropole, en particulier en ce qui a trait au tronçon Bonaventure qui devait desservir la Cité-du-Havre. Stimulant la modernisation de tout le réseau d'autoroutes montréalais, Expo'67 contribuait largement à son développement lors d'une première phase centralisée. Ce troisième sous-critère de preuve est donc jugé d'importance primaire. Enfin, le quatrième sous-critère de preuve consistait à mettre en relation le Festival mondial du spectacle organisé dans le cadre d'Expo'67 et l'utilisation systématique et continue des installations de la Place des Arts dans le cadre d'une des plus grandes démonstrations internationales des arts de la scène jamais tenues jusqu'alors. N'entraînant pas de nouveaux travaux de construction majeurs, ce quatrième sous-critère de preuve est jugé d'importance secondaire.

Avec ces quatre sous-critères de preuve complémentés par les observations relatives au contexte des grands projets immobiliers et des grands événements subséquents montréalais des années soixante-dix, nous pouvons maintenant conclure avec assurance qu'Expo'67 contribuait largement à la refondation de Montréal dans le cadre des grands projets réalisés à Montréal sous l'administration du maire Drapeau de 1960 à 1986.

4.5 Expo'67 à l'origine d'une montréalité nouvelle

La quatrième tâche consiste à analyser, à identifier et à vérifier Expo'67 comme source à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise, après 1970. Mettant en relation Expo'67 et le développement progressif d'une nouvelle conscience montréalaise, cette analyse vise à préciser les origines de cette dite évolution, depuis l'expressionnisme formel d'Expo'67 issu du style international, à l'historicisation graduelle du paysage architectural montréalais et à l'identification d'une montréalité distinctive, au combat pour la préservation d'un patrimoine victorien menacé par le progrès moderne, au développement d'une nouvelle école montréalaise de design architectural caractérisée par un régionalisme spécifique de qualité postmoderne, puis néomodernisme.

Cette tâche sera effectuée depuis les sources livresques les plus pertinentes à cet effet, soit *Le Combat du Patrimoine à Montréal (1973-2003)*, 2005, de Martin Drouin, *Montréal en évolution* (1974) 1994, et *Sauver Montréal*, 1990, de Jean-Claude Marsan et *Dan S. Hanganu architecte, Projets et réalisations. 1980-1990*, 1990, de France Vanlaethem éd., de même qu'*Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2000, de Paul-André Linteau, etc. D'autres sources livresques seront aussi utilisées, de même que des articles de journaux et de périodiques spécialisés tels que « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », publié dans *The Architectural Review*, mai 1980, de Melvin Charney, « The Architectural Heritage of Montreal. A Sense of Community », dans *Arts Canada*, hiver 1975-1976, de Phyllis Lambert, « Montréal : le patrimoine moderne », 1992, par Denys Marchand et al., dans *Continuité*, printemps 1992, « De l'école à la ville : la naissance d'une école de Montréal », dans *ARQ Architecture Québec*, février 1995, de Louis Martin, etc.

Au lendemain d'Expo'67, les Montréalais cherchaient alors à définir leur propre identité depuis la connaissance nouvellement acquise des autres cultures du monde. C'est alors que prenait forme dans l'esprit de certains la notion d'un patrimoine bâti vernaculaire. Cette nouvelle prise de conscience résultait en un enrichissement identitaire depuis une réflexion sur les autres cultures. Or, ce patrimoine culturel montréalais, urbain et architectural était fortement menacé, faisant l'objet de démolitions sans scrupules au nom du progrès, dues à de nombreux promoteurs immobiliers surtout avides de profits substantiels.

Opérant avec l'approbation des autorités publiques et de concert avec certains architectes locaux, ils détruisaient plusieurs structures d'intérêt historique et patrimonial au détriment de la qualité urbaine et architecturale de Montréal¹⁷⁸. Ils allaient bientôt être arrêtés dans leur œuvre destructrice par l'opinion publique de plus en plus favorable à la préservation. Cette dernière résultait du travail efficace de sensibilisation de diverses sociétés de préservation

patrimoniales montréalaises auxquelles adhéraient des personnalités influentes du monde de l'aménagement qui publiaient de nombreux articles dans les journaux locaux¹⁷⁹.

Au nombre de quatre, les sous-critères de preuve utilisés pour prouver ce quatrième segment de la dernière sous-hypothèse à l'étude sont d'importance variable. Le premier consiste à préciser la contribution de quelques architectes concepteurs de la première génération, tels que Louis-Joseph Papineau, André Blouin, Roger D'Astous et Victor Prus, des fondateurs d'importantes firmes locales, telles que Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc, Blouin Blouin et Associés, D'Astous & Pothier et D'Astous & Durand, de même que Victor Prus architecte.

Impliqués directement dans le design de pavillons d'Expo'67, ils se distinguaient lors d'une première phase moderniste du développement d'une nouvelle montréalité post-expo, au cours des années soixante-dix et au-delà, avec des réalisations architecturales de premier ordre telles que l'aérogare et la tour de contrôle du nouvel Aéroport international de Montréal, Mirabel, 1970-1975, le Village olympique, 1974-1976, et le palais des Congrès de Montréal, 1979-1983¹⁸⁰.

Suivant une démonstration graduelle et progressive, le second sous-critère de preuve consiste dans l'analyse de la contribution de quatre autres architectes montréalais qui, sans avoir été impliqués dans le design d'Expo'67, étaient à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale et identitaire et de divers mouvements de préservation montréalais à partir de 1973, constituant la deuxième phase traditionaliste d'une procédure évolutive vers une montréalité nouvelle. Il s'agit de Jean-Claude Marsan (né en 1938), de Michael Fish (né en 1933), de Phyllis Lambert (née en 1927) et de Melvin Charney (né en 1935), qui contribuaient à définir une nouvelle montréalité urbaine et patrimoniale et à préserver divers bâtiments victoriens montréalais menacés.

Suivant cette même évolution, le troisième sous-critère de preuve traite du développement d'un nouveau montréalisme associé à la préservation architecturale à partir des années soixante-dix. Au cours de cette troisième phase de montréalité postmoderne, des architectes concepteurs, tels que Dimitri Dimakopoulos, Ray Affleck, Peter Rose et Moshe Safdie, s'appuyaient surtout sur les acquis en préservation du patrimoine bâti, plutôt que sur l'expérimentation formelle et technologique d'Expo'67, dans l'élaboration et la réalisation de projets montréalais de premier ordre, tels que la première phase de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), 1971-1979, par Dimitri Dimakopoulos & Associés et Jodoin Lamarre Pratte et Associés, la Maison Alcan, 1979-1983, par ARCOP Associates, le Centre Canadien d'Architecture, 1985-1988, par Peter Rose, pour le compte de Phyllis Lambert, et le pavillon Jean-Noël-Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal, 1987-1991, par Moshe Safdie, Lemay Leclerc, Desnoyers Mercure. Ces grandes réalisations postmodernes englobaient toutes

des structures patrimoniales restaurées et recyclées, utilisant en complément des éléments de haute technologie associés aux nouveaux développements technologiques depuis Expo'67.

Le quatrième et dernier sous-critère de preuve consiste enfin dans l'analyse de la contribution subséquente d'architectes montréalais de la seconde génération durant les deux décennies ultérieures du XX^e siècle, avec des réalisations architecturales d'esprit montréaliste lors d'une quatrième phase évolutive de montréalité. Des architectes tels que Jacques Rousseau et Dan S. Hanganu, de même que des firmes d'architecture telles que Cayouette et Saia, Saia Barbarese et Saucier + Perrotte développaient alors des vocabulaires et des styles particuliers concourant à définir un idiome régionaliste typiquement montréalais postmoderne puis néomoderniste, faisant usage du langage de l'architecture vernaculaire et patrimoniale montréalaise de même que du recyclage de structures existantes. Cette nouvelle approche montréaliste au design architectural s'appuyait elle aussi sur la montréalité de préservation lancée depuis 1973 en réaction contre les grands projets immobiliers modernes depuis les années soixante, encouragés par l'administration Drapeau et incluant Expo'67. Paradoxalement, ces grands projets urbains contribuaient largement à la destruction du patrimoine bâti. Originant d'une réaction contestataire se voulant populaire, la définition de cette nouvelle montréalité urbaine, patrimoniale et architecturale opérée au cours des années de réappropriation puisait ainsi ses sources dans Expo'67 et son contexte urbain immédiat.

Le résultat de cette analyse détaillée du quatrième sous-critère de preuve utilisé contribuera à prouver le quatrième segment de la quatrième sous-hypothèse et y apporter des conclusions pertinentes. Il s'agira ensuite de faire la récapitulation de toutes ces données vérifiées, pondérées selon une importance primaire ou secondaire. Cet exercice de synthèse permettra de confirmer la justesse du quatrième segment de la quatrième sous-hypothèse.

Traitant de la première phase moderniste de montréalité ayant pris forme à partir de 1970, le premier sous-critère de preuve vise à identifier les réalisations post-expo les plus pertinentes de quatre architectes montréalais directement impliqués dans le design de pavillons à Expo'67, soit Louis-Joseph Papineau, André Blouin, Roger D'Astous et Victor Prus. Faisant suite aux grands projets des années soixante, l'esprit moderniste de ces œuvres architecturales découlait directement de l'esprit d'expérimentation formelle et technologique caractérisant l'architecture d'Expo'67.

Appuyé de ses deux associés et en collaboration avec Luc Durand, Louis-Joseph Papineau, qui était alors le patron de la firme responsable du design chez Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc architectes, mettait au point un concept gagnant pour le concours du pavillon du Québec organisé par le gouvernement du Québec à l'automne de 1964. Incluant un musée d'art contemporain, un conservatoire de musique et d'art dramatique, de même que deux théâtres de

800 et de 250 places, cet imposant bâtiment permanent devait être converti en centre culturel après l'exposition¹⁸¹.

Durant l'étape de développement du design, le pavillon était substantiellement réduit en masse et en superficie, résultant en une élégante boîte de verre-miroir, aux quatre plans inclinés vers le ciel, entouré d'un bassin d'eau carré, s'élevant en porte-à-faux sur deux étages depuis un rez-de-chaussée disposé en croix et en retrait, accessible depuis une passerelle piétonnière (fig. 4.79)¹⁸². À l'intérieur, les exhibits étaient conçus dans un esprit moderne et géométrique par Gustave Maeder, jeune designer suisse s'étant illustré lors de l'exposition nationale de Lausanne de 1964, et invité par les architectes à participer au design du pavillon (fig. 4.80)¹⁸³.

Comme nous l'avons vu précédemment, il en résultait une œuvre architecturale d'une remarquable homogénéité, louangée par la presse locale et internationale spécialisée, comparée au pavillon de Barcelone de 1929 de Mies van der Rohe par la critique architecturale new-yorkaise Ada Louise Huxtable, et jugée comme un des plus beaux immeubles de verre réalisé jusque-là par le Musée d'art moderne de New York¹⁸⁴.

D'esprit moderne et classique, l'édifice présentait une volumétrie monumentale et symétrique. D'approche fonctionnaliste et d'esprit post-miesien, son concept légèrement formalisant s'apparentait à celui d'œuvres contemporaines de Philip Johnson et Eero Saarinen, anciens disciples de Mies qui tendaient alors à s'éloigner de sa rigueur conceptuelle et de son austérité formelle. Pourvu d'un toit-terrasse offrant une vue panoramique sur l'exposition, il était parfaitement intégré au site par l'emploi d'un plan d'eau réfléchissant, de quatre façades inclinées en verre-miroir reflétant l'environnement aérien avoisinant. S'avérant un des pavillons les plus réussis d'Expo'67, le pavillon du Québec était récipiendaire d'une médaille Massey d'architecture en 1970¹⁸⁵.

Le même concept était réutilisé par Papineau pour le design de l'aérogare du nouvel Aéroport international de Montréal, à Mirabel, 1970-1975. Présentant des façades minimalistes profilées en S, cet immense édifice vitré de 1160 pieds de long par 300 pieds de large était enclos dans une boîte de verre teinté uniforme et continue, d'esprit post-miesien, constituant un long parallélépipède disposé horizontalement entre un long stationnement étagé et le tablier des aéronefs (fig. 4.81)¹⁸⁶. Flottant au-dessus du sol, cette immense boîte de verre projetait légèrement en porte-à-faux sur les quatre faces, au-dessus d'une cloison de verre clair et continu sur trois côtés, sauf du côté piste (fig. 4.82).

Comportant deux étages techniques en sous-sol, l'aérogare présentait à l'intérieur un espace ouvert et continu comme dans le cas du pavillon du Québec, mais cette fois-ci beaucoup plus vaste. Constituant le niveau de traitement des passagers, le rez-de-chaussée était aménagé



Figure 4.79 : Vue oblique extérieure sur le pavillon du Québec, Expo '67, de Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc et Luc Durand
Album Souvenir, 2ième édition, p. 10.

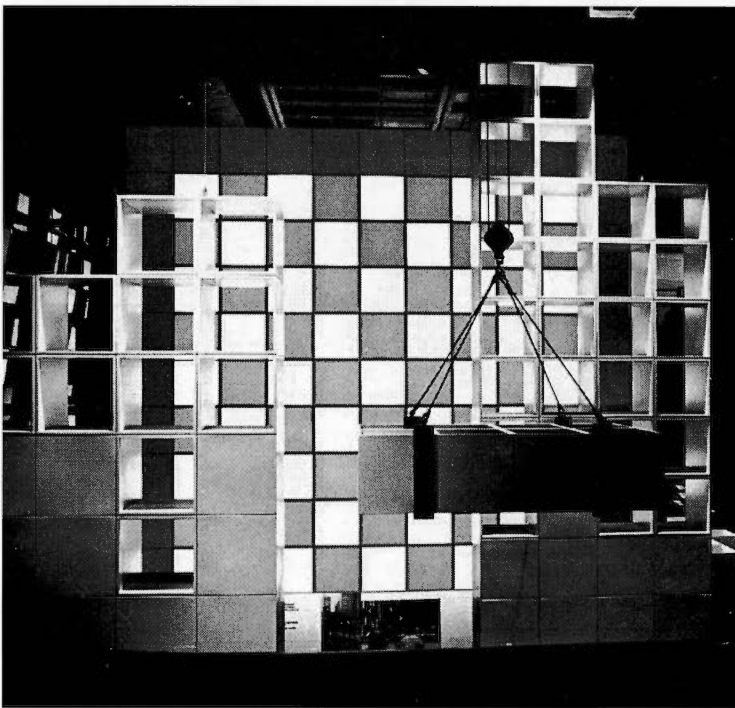


Figure 4.80 : Vue intérieure sur l'exhibit la ville du pavillon du Québec
Architecture Québec ARQ, no. 69, octobre 1992, p. 15.

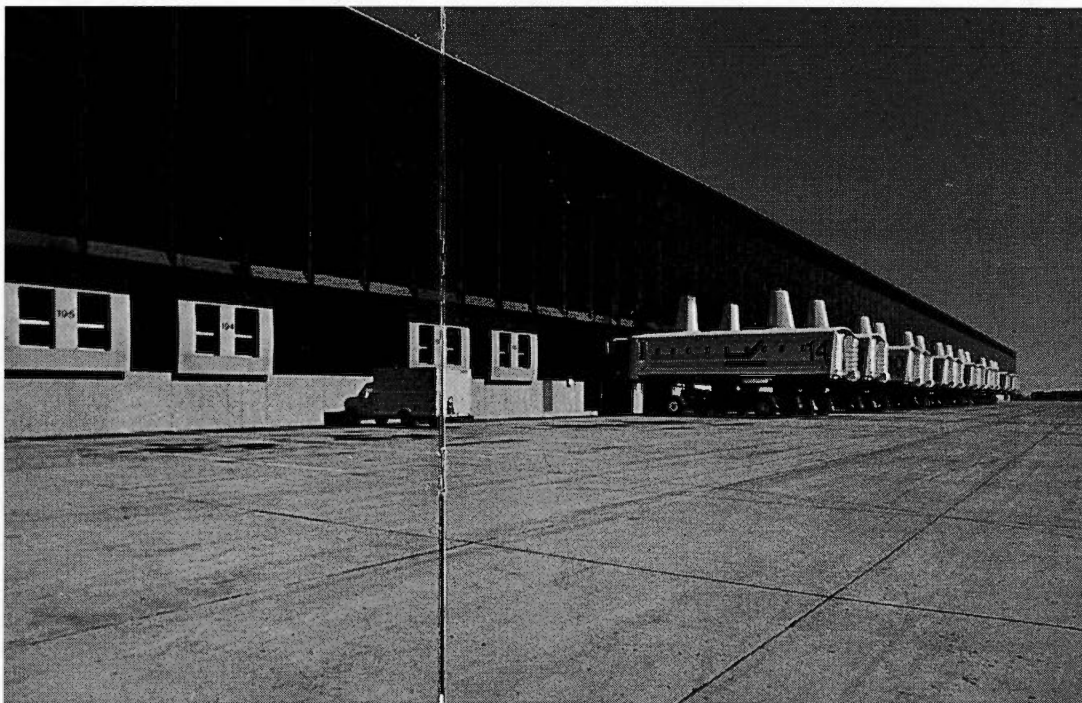


Figure 4.81 : Vue extérieure sur la façade, côté piste, de l'aérogare du nouvel Aéroport international de Montréal, Mirabel, 1970-1975, de Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc Edwards
Architecture de PGL, p. 18-19.

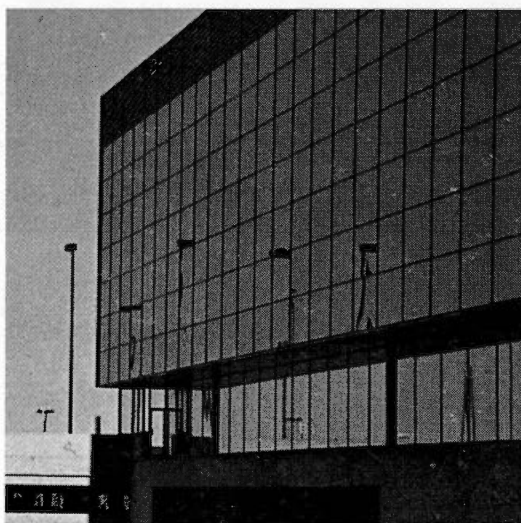


Figure 4.82 : Vue extérieure sur le coin du mur-rideau de l'aérogare en porte-à-faux
Architecture de PGL, p. 19.



Figure 4.83 : Vue intérieure sur le hall principal des arrivées et de départs et la mezzanine de l'aérogare
Architecture Québec ARQ, no. 69, octobre 1992, p. 18.

en deux zones contiguës pour les arrivées et les départs. Il était surplombé par une longue mezzanine continue, aménagée pour les visiteurs sur un *piano nobile* disposé dans la première baie intermédiaire longitudinale du bâtiment (fig. 4.83)¹⁸⁷.

Disposée transversalement sur cent pieds et longitudinalement sur soixante pieds, la trame structurale de l'édifice recevait des colonnes géantes cylindriques en béton coulé de quatre pieds de diamètre, dont certaines supportaient la mezzanine qui offrait une vue sur deux côtés, vers la zone stérile et le déambulatoire des arrivées et de départs¹⁸⁸. S'étendant horizontalement sur toute la surface, le plafond principal continu en lames métalliques présentait une double trame orthogonale et diagonale exprimée dans des rainures saillantes incorporant de grandes fixtures circulaires et encastrées. Entièrement visible d'un bout à l'autre de l'aérogare, il constituait, de par sa géométrie multilinéaire, l'écho de vastes écrans décoratifs, bas et ajourés de plafond, disposés au-dessus des zones de concessions et de comptoirs d'inspection, constituant des nappes horizontales décoratives de structures tridimensionnelles en tubes d'aluminium meublant ce grand espace intérieur¹⁸⁹.

Ainsi, de par son concept de boîte vitrée abritant un espace intérieur entièrement ouvert et l'emploi de structures tridimensionnelles, l'aérogare de Mirabel reprenait à la fois le concept du pavillon du Québec et le motif des structures tridimensionnelles si caractéristique à Expo'67. Ces particularités du design constituaient un écho de l'expérimentation formelle et technologique d'Expo'67, tel qu'illustré dans une architecture moderne à la fois minimaliste et classique, dans un aménagement intérieur à la fois formaliste, high-tech et industrialiste. Ce projet aéroportuaire faisait l'objet d'une distinction lors du prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec de 1979¹⁹⁰.

Architecte concepteur de la Place des Nations d'Expo'67, André Blouin réalisait à l'extrémité sud de l'île Sainte-Hélène un important lieu polyvalent de rencontre pour les cérémonies et les événements spéciaux de l'exposition (fig. 4.84). Faisant face à la station d'Expo-Express du même nom, cette vaste structure ouverte en béton armé texturé était aménagée sur un plan rectangulaire de 360 x 450 pieds, s'élevant sur quatre niveaux jusqu'à 39 pieds (fig. 4.85)¹⁹¹. Pouvant recevoir jusqu'à 7000 visiteurs, elle consistait en une structure à éléments multiples incorporant des gradins de spectateurs en sections séparées, une tribune d'honneur, des plateaux de spectacles, de même que deux restaurants et des salons d'honneur aménagés sous les portions surélevées¹⁹².

Aménagé autour d'un vaste espace bétonné, bas, enclos et surélevé du sol, l'ensemble de ces divers éléments démontables en béton armé était relié par des terrasses en bandes surélevées constituant un réseau de passerelles périphériques aériennes. Soigneusement détaillées, ces allées en bois présentaient de grandes poutres en porte-à-faux lamellées-collées en sapin de

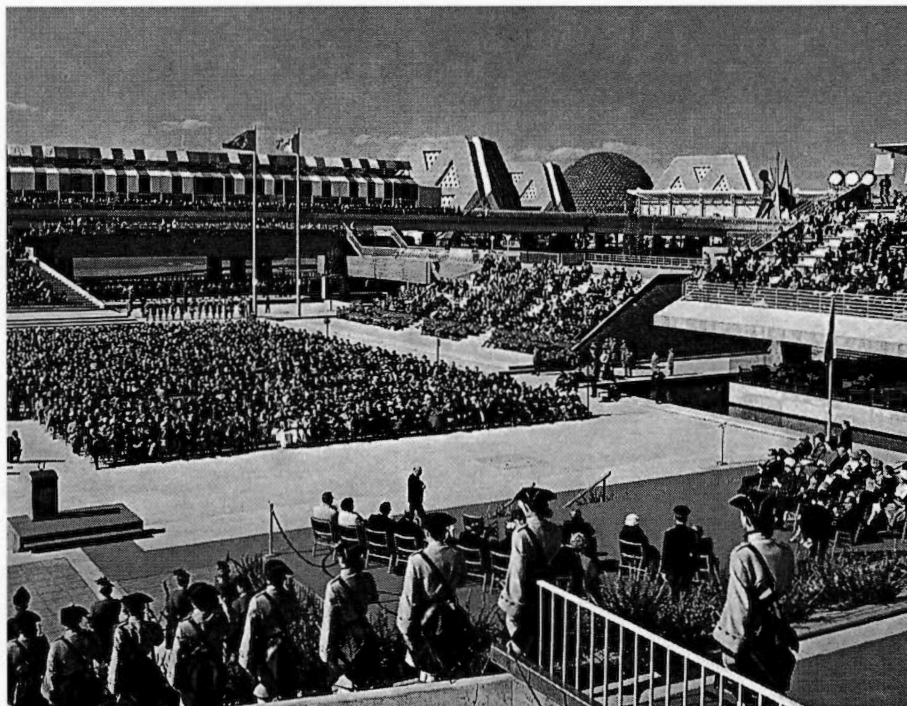


Figure 4.84 : Cérémonie officielle d'inauguration d'Expo'67, le 27 avril 1967, à la Place des Nations
expo 67 montréal canada, p. 10.



Figure 4.85 : Vue aérienne sur la Place des Nations et son contexte, Expo'67 1965-1967, par André Blouin
Montréal, vol. 5, no. 8, octobre 1968, p. 28.

Colombie-Britannique¹⁹³. La place incluait de plus de nombreux mâts de drapeaux en béton, regroupés dans une même zone rectangulaire, de même que des lampadaires de béton¹⁹⁴. De conception moderne à la fois formaliste, géométrique et structuraliste, la Place des Nations était exécutée avec un soin méticuleux et une sensibilité architecturale considérable. L'emphase géométrique utilisée par Blouin contribuait au haut degré de formalité requis¹⁹⁵.

Associé à son fils Patrick dans la firme Blouin & Blouin, André Blouin réalisait quelques années plus tard la tour de contrôle du nouvel Aéroport international de Montréal, à Mirabel, 1970-1975. Conçue dans un esprit moderne similaire, cette structure en hauteur de béton coulé présentait des caractéristiques architectoniques à la fois formalistes, géométriques et structuralistes, constituant une poursuite de l'expérimentation formelle et technologique typique d'Expo'67.

Située dans une zone de contrôle et de services à l'ouest de l'aérogare, cette élégante structure donnait le ton à toute l'architecture du complexe aéroportuaire, caractérisée par la sobriété et la simplicité. Aménagée sur plan triangulaire, la tour de 218 pieds de haut était constituée de trois piliers structuraux creux en triangle renfermant ascenseur, escalier et services, s'élevant depuis un vaste podium de 20 000 pieds carrés abritant les services administratifs et généraux¹⁹⁶. À 82 pieds du sol, un deuxième niveau important, occupé par l'observatoire météorologique, projetait en porte-à-faux sur trois côtés entre les piliers, offrant un balayage complet de l'horizon. Coiffant la tour, un troisième niveau majeur abritait enfin la cabine de contrôle, vitrée sur douze côtés, assurant une vision sur quatre milles¹⁹⁷. On trouvait de plus, sous la cabine, trois autres étages techniques (fig. 4.86).

De construction économique, le parti structural adopté consistait en un tripode reposant sur un radier appuyé sur trois groupes de pieux-caisson. Le système de coffrage de béton coulé était utilisé sur une hauteur répétitive de 15 pieds. Une structure d'acier chapeautait la tour. La forme triangulaire des piliers et de la tour entraînait l'emploi d'une trame à 60 degrés et d'un module de quatre pieds pour la planification¹⁹⁸. Présentant un traitement lisse avec joint de coulée à tous les 7,5 pieds, les surfaces architecturales de béton brut étaient complétées par un revêtement extérieur d'aluminium et de verre. Comme dans le cas de l'aérogare, cette structure était conçue par un des architectes concepteurs d'Expo'67 et comportait la même approche moderniste et expérimentale, avant-gardiste et internationale, se voulant cette fois sculpturale et géométrique, structuraliste et hautement technologique. Ce projet faisait l'objet d'une distinction lors du prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec en 1980¹⁹⁹.

En association avec Jean-Paul Pothier, Roger D'Astous concevait et réalisait deux bâtiments à Expo'67, soit le pavillon Chrétien et le Centre de commerce international. Implanté sur l'île Notre-Dame et faisant face au chenal Le Moyne, le premier consistait en un pavillon



Figure 4.86 : Vue extérieure sur la tour de contrôle du nouvel Aéroport international de Montréal, Mirabel, 1970-1975, par Blouin Blouin et Associés
1890-1990. *Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 16.

d'un étage aménagé sur trois niveaux, où trois secteurs d'exhibits traitaient de l'homme et de sa condition spirituelle²⁰⁰. Huit églises canadiennes y participaient, dans une exposition photographique et audiovisuelle²⁰¹.

Répondant à un budget très restreint, ce bâtiment, dont la forme était dictée par les expositions, était accompagné d'un jardin d'entrée clôturé, son aménagement extérieur incorporant un bassin avec sept fontaines²⁰². Pourvu d'un sous-sol partiel, le pavillon mesurant 75 x 85 pieds s'élevait 32 à pieds. Reposant sur des semelles évasées en béton, il comportait comme structure une charpente en poteaux et une arche de sapin lamellé de Colombie-Britannique, avec dalle de toiture de 4 pouces en pin lamellé, recouverte d'une membrane goudronnée et de bardeaux d'asphalte (fig. 4.87)²⁰³.

Présentant deux pentes opposées projetant vers le haut et l'extérieur, sa toiture se voulait aérodynamique, exprimant l'envol au moyen de poutres jaillissant en porte-à-faux vers le ciel (fig. 4.88)²⁰⁴. Séparés de la structure principale, les murs extérieurs étaient indépendants de la charpente en bois lamellé supportant la dalle concave de toiture. Les murs latéraux étaient pointus et découpés, présentant un revêtement de stuc blanc sur lattis et charpente métalliques²⁰⁵. Traité comme un autre toit en pente, le mur frontal principal était oblique et incliné vers l'intérieur.

Implanté à la Cité-du-Havre, le second bâtiment consistait en une structure permanente de 22 pieds de haut s'élevant sur deux étages, disposée sur plan en L, présentant deux ailes de 215 x 35 pieds et de 115 x 50 pieds. (fig. 4.89)²⁰⁶. Abritant le Bureau d'expansion économique, l'Expo-Club et les bureaux des banques à charte du Canada, le Centre avait comme objectif principal de fournir des commodités aux hommes d'affaires en provenance du monde entier. Ce pavillon incluait salles de réceptions, bureaux, bibliothèque, foyer, salle à manger, café-terrasse et salles privées pouvant être converties en une salle de conférence de 100 places²⁰⁷.

Reposant sur une fondation de béton, la structure du bâtiment consistait en poteaux et en poutres de bois lamellé projetant à l'extérieur des façades (fig. 4.90). Comportant une charpente en bois, les murs extérieurs étaient recouverts de stuc blanc sur lattis métallique et de verre, les portes et fenêtres présentant des châssis de bois²⁰⁸. De volumétrie parallélépipédique simple, le bâtiment était pourvu d'un toit plat membrané. Il se distinguait par un traitement harmonieux, découpé et répétitif de nombreux éléments linéaires de façade tels que poteaux et poutres saillantes contrastant depuis les surfaces murales lisses des panneaux de remplissage.

D'esprit moderne, simple et fonctionnel, le design de ce bâtiment résultait d'une expérimentation formelle de nature géométrique et sculpturale. De façon ingénieuse, l'architecte faisait usage d'un système expressif de charpente en poteaux et en poutres de bois lamellé apparent

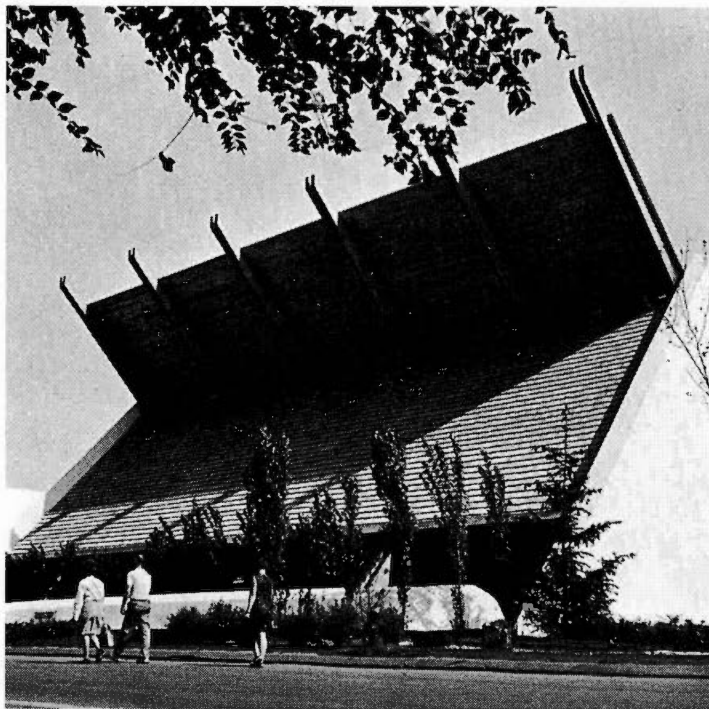


Figure 4.87 : Vue extérieure sur le toit en porte-à-faux du pavillon Chrétien, Expo'67
expo 67 montréal canada, p. 286.

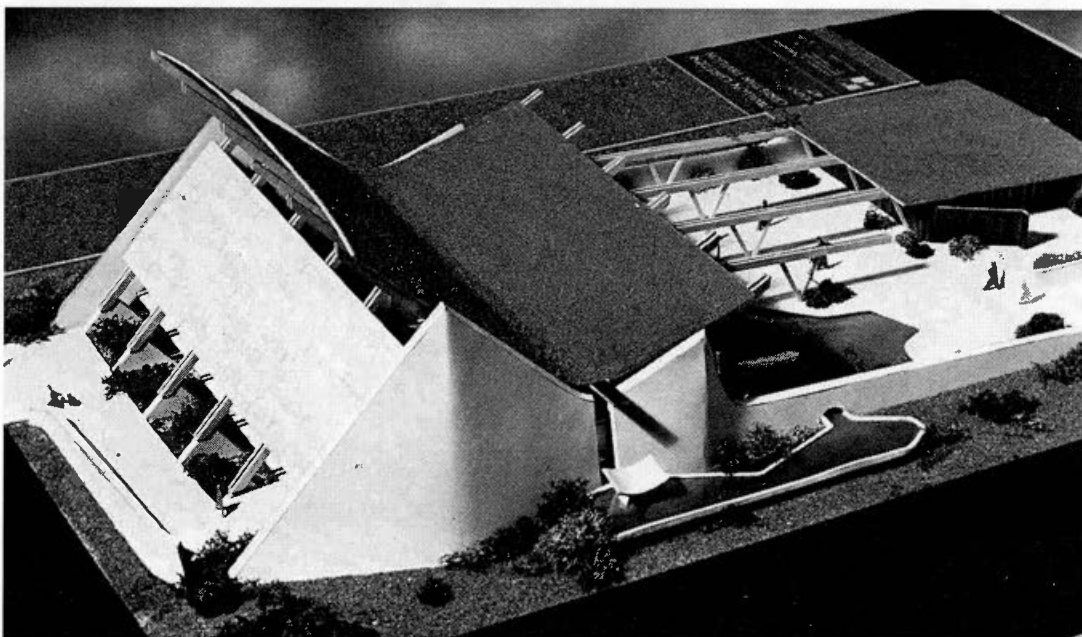


Figure 4.88 : Vue sur la maquette du pavillon Chrétien, Expo'67, 1965-1967, par D'Astous et Pothier
General Report expo 67, Tome I, p. 477.



Figure 4.89 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette du Centre de commerce international, Expo'67, 1965-1967, par D'Astous et Pothier
Montréal, Expo 67, Banque Nationale de Paris, p. 31.



Figure 4.90 : Vue sur la façade du Centre de commerce international
The Canadian Architect, juin 1967, p. 5.

à l'extérieur comme à l'intérieur²⁰⁹. Exemple de conception totale d'inspiration wrightienne, les aménagements intérieurs et la plupart des meubles étaient dessinés par l'architecte, s'avérant fort agréables et bien intégrés au design général du bâtiment. Au deuxième étage, on trouvait de plus des vitraux aux coloris frappants²¹⁰.

En association avec Luc Durand, Roger d'Astous concevait et réalisait ensuite le Village olympique, 1974-1976, composé de deux mégastructures de forme pyramidale, implantées sur le coin sud-ouest du parc Maisonneuve, à proximité du Stade olympique et du Jardin botanique de Montréal (fig. 4.91). Occupant un site vert protégé, ce mégaprojet controversé comportait des caractéristiques modernes et corbusianistes, telles qu'une très haute densité de population en faisant une petite ville autonome, une rue intérieure civile, urbaine et fréquentée, une échelle colossale adoucie par de longues lignes obliques et de grands espaces verts avoisinants²¹¹.

Comportant 980 appartements et des espaces de services commerciaux et communautaires, cet audacieux complexe était originalement conçu pour accueillir temporairement plus de 10 000 personnes dans des dortoirs temporaires réservés aux athlètes²¹². S'élevant respectivement sur 21 et 23 étages, les deux pyramides étaient reliées au niveau inférieur de leur infrastructure, abritant divers espaces de services olympiques (fig. 4.92). Isolées du contexte urbain, elles étaient disposées obliquement et côte à côte, depuis deux plans rectangulaires allongés se dédoublant en S, s'étendant sur une longueur de 300 mètres chacune (fig. 4.93)²¹³.

Après la XXI^e Olympiade, le complexe était réaménagé en deux immeubles d'appartements pour 3200 locataires permanents²¹⁴. Les ailes de 14 mètres de large étaient réaménagées pour offrir des appartements ouvrant vers l'extérieur à chaque extrémité, donnant sur une coursive publique intérieure et un balcon extérieur permettant les circulations horizontale et verticale. Cette solution était mise en pratique en Europe depuis les années vingt et offrait des qualités remarquables de lumière, d'aération et d'interactions sociales²¹⁵.

S'inspirant des complexes d'habitation modernistes récemment construits à la baie des Anges, sur la Côte d'Azur, le Village olympique constituait une œuvre architecturale résolument moderne et suivait la tradition établie par Le Corbusier²¹⁶. Associé aux grands projets montréalais de l'administration Drapeau, il faisait l'objet de beaucoup de contestations et de controverses, étant critiqué pour le choix de son site, son échelle inhumaine et les scandales financiers associés aux travaux de construction²¹⁷. Dans ses grandes lignes, ce projet de D'Astous & Durand reprenait la même approche conceptuelle et architectonique moderne que les deux pavillons d'Expo'67 réalisés quelques années auparavant par D'Astous et Pothier.

Le concepteur faisait en effet usage d'un traitement sculptural et géométrique similaire, résultant d'une expérimentation formelle à visée esthétique. Comme pour le pavillon Chrétien,



Figure 4.91 : Vue d'ensemble sur la maquette du Village olympique, Montréal, 1972-1976, par D'Astous et Durand
Architecture Québec ARQ, no. 60, avril 1991, p. 23.

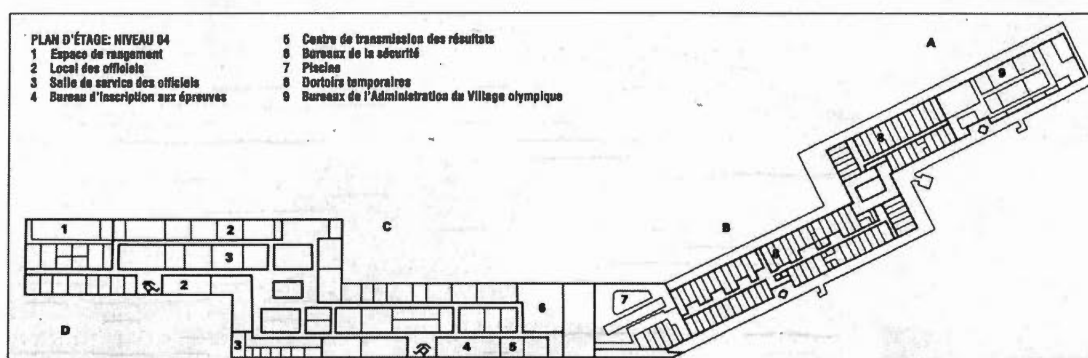


Figure 4.92 : Plan regroupé du niveau inférieur du Village olympique
Architecture Québec ARQ, no. 60, avril 1991, p. 23.

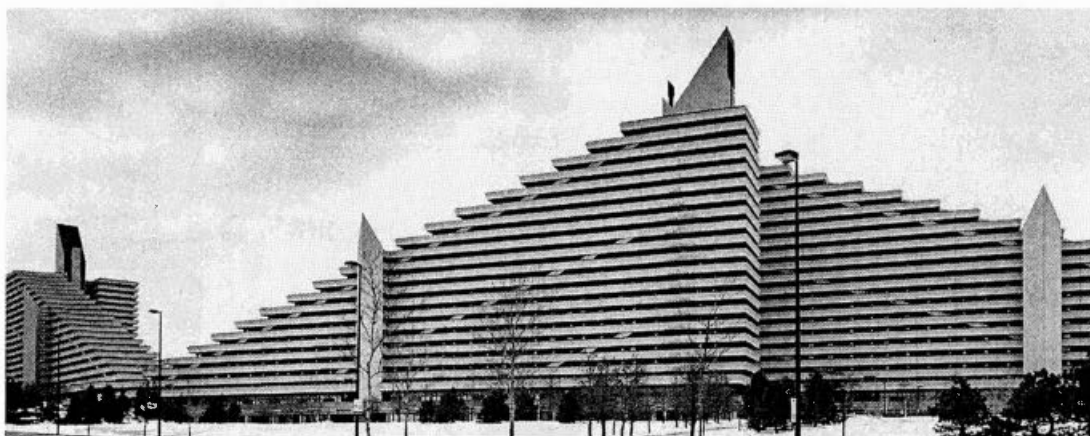


Figure 4.93 : Vue extérieure sur les deux pyramides du Village olympique
Architecture Québec ARQ, no. 60, avril 1991, p. 22.

des lignes obliques étaient de nouveau utilisées par D'Astous pour couvrir ces deux structures sur plan rectangulaire, la forme pyramidale n'étant toutefois pas inversée comme dans le cas de la toiture du pavillon. De plus, le traitement harmonieux, découpé et répétitif des balcons du Village réinterprétait de façon similaire le jeu architectural esthétisant et saccadé des poteaux et des poutres saillantes du Centre de commerce international. Ainsi, le Village olympique constituait une poursuite de son approche moderniste, expérimentale et formalisante utilisée précédemment lors d'Expo'67.

Dans le cadre de l'exposition, Victor Prus concevait et réalisait l'Autostade, un vaste amphithéâtre sportif à ciel ouvert de 25 000 places situé en bordure de l'autoroute Bonaventure, à l'extrémité sud de la Cité-du-Havre (fig. 4.94). Occupant une surface de 406 400 pieds carrés, il présentait des dimensions de 580 x 805 pieds, avec des gradins s'élevant à plus de 50 pieds²¹⁸. Aménagé sur plan elliptique, il consistait en un stade permanent, démontable et transportable, pourvu de 19 sections de gradins séparées par des vomitoria et entourant un terrain ouvert, ovale et allongé.

Des rangées superposées de 40 sièges au plus reposaient sur 19 superstructures indépendantes en béton (fig. 4.95). Standardisées, elles comprenaient trois sous-systèmes structuraux préfabriqués, soit des colonnes, des poutres précontraintes de 45 pieds de long au plus et des rangées de sièges en béton précontraint de 75 pieds de long au plus, projetant en porte-à-faux jusqu'à 18 pieds au-delà des poutres²¹⁹. En dessous des superstructures et des sièges, on trouvait un mail piétonnier couvert et continu incluant des concessions et des services tels que vestiaires, cabines d'émission et de production, bureaux, toilettes et rangements. Le mail conduisait à une grande plate-forme d'entrée au nord-est, permettant l'accès à 20 000 spectateurs en 15 minutes. L'édifice était complété en août 1966 au coût de 3 millions de dollars²²⁰.

Présentant un architecture moderne d'esprit structuraliste et industrialiste, l'Autostade faisait usage d'un béton structural entièrement exposé, offrant une expression architectonique complète de la structure et une homogénéité de matériaux de finition en béton. Il faisait de plus usage de composantes préfabriquées en béton précontraint assemblées sur place.

Faisant l'objet d'un important concours d'architecture lancé en 1978 par le gouvernement du Québec, le palais des Congrès de Montréal était conçu et réalisé de 1978 à 1983 par un consortium d'architectes composé de Victor Prus, Labelle Marchand Geoffroy Lemoyne et Hébert & Lalonde²²¹. Le concepteur principal en était Victor Prus, qui proposait alors un vaste immeuble longitudinal dégagé du sol, au volume parallélépipédique simple (fig. 4.96). Reposant sur l'autoroute Ville-Marie, cette méga-structure d'architecture moderniste, d'approche structuraliste et industrialiste, faisait largement usage du béton coulé exposé. Elle



Figure 4.94 : Vue à vol d'oiseau sur l'Autostade d'Expo'67, Montréal, 1965-1967, par Victor Prus
Architectural Design, avril 1967, p. 171.

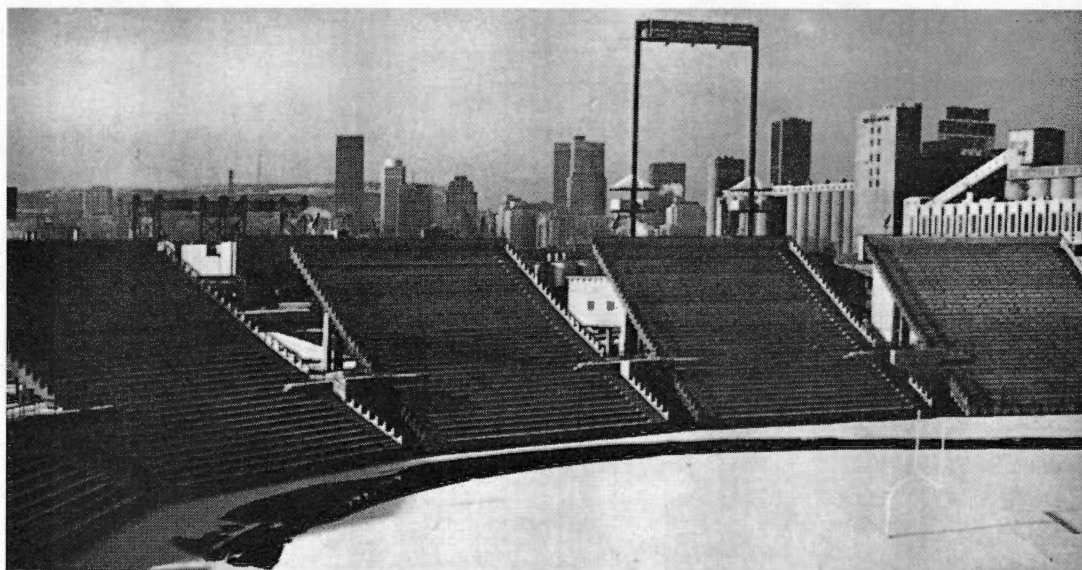


Figure 4.95 : Vue partielle sur les gradins en sections séparées de l'Autostade
Architectural Design, avril 1967, p. 171.

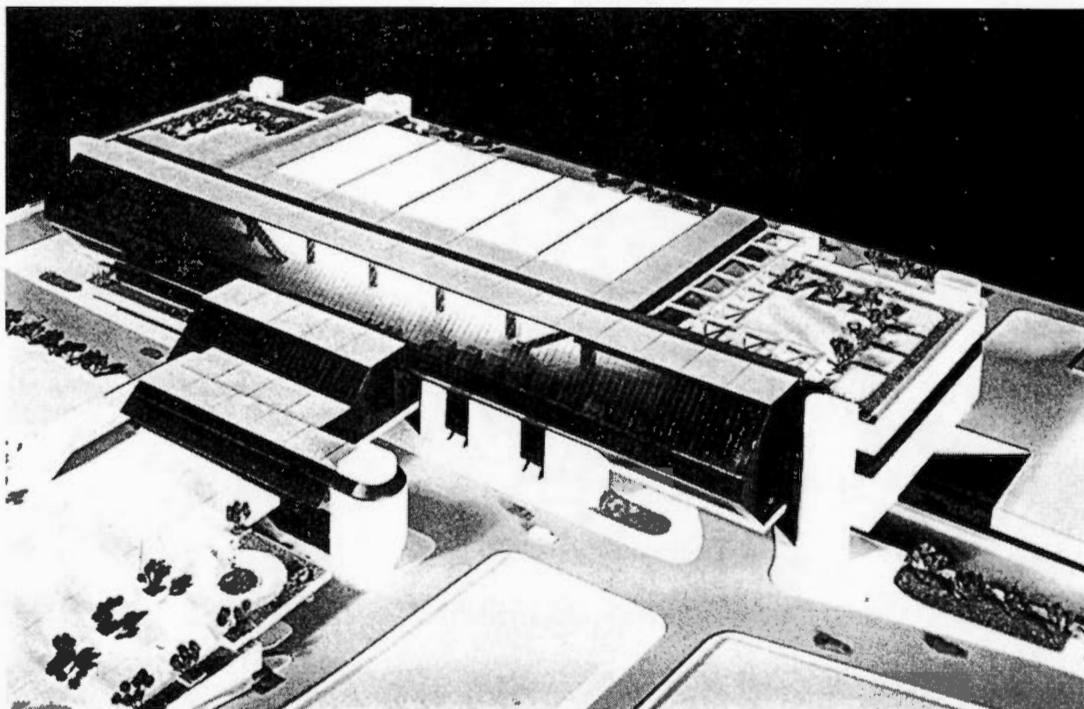


Figure 4.96 : Vue à vol d'oiseau sur la maquette du palais des Congrès, Montréal, 1979-1982, par Victor Prus, Lemoyne & Associates, Labelle Marchand Geoffroy, Hébert & Lalonde
Bâtiment, mars-avril 1983, p. 21.



Figure 4.97 : Vue à vol d'oiseau sur le palais des Congrès de Montréal et son contexte urbain en 1984
The Canadian Architect, vol. 29, no. 11, novembre 1984, p. 27.

faisait de plus largement emploi de structures tridimensionnelles exposées, une des grandes caractéristiques de base de l'expérimentation technologique à Expo'67.

Ce bâtiment incluait deux étages principaux, soit le premier abritant une salle d'exposition de 10 000 personnes et le second, aménagé pour les salles de réunion et une salle de congrès de 5000 personnes, le tout recouvert de toits-terrasse aménagés en jardins suspendus et visibles depuis les immeubles avoisinants. Offrant une grande sobriété visuelle, les murs extérieurs de cette méga-structure étaient constitués de béton coulé lisse et de verre légèrement teinté avec cadres d'ouvertures en aluminium²²².

Reposant sur des pilotis dégagés du sol sur une hauteur de cinq mètres, le palais présentait une longue façade vitrée de 600 mètres de long sur 65 mètres de haut, débordant obliquement en surplomb du côté nord, animée par une structure tridimensionnelle interne et un pont aérien couvert et fermé traversant la rue Vitré (fig. 4.97)²²³. De grands murs pignons aveugles surplombaient l'autoroute à l'est et à l'ouest, une longue façade calme en béton armé exposé étant aménagée du côté sud. Faisant le lien avec le Vieux-Montréal, une place publique pourvue d'une sculpture aux formes dynamiques était aménagée sur le coin sud-est. Le palais était de plus raccordé au réseau souterrain piétonnier et au métro. Réalisé au coût de 87 millions de dollars, ce colosse de béton était inauguré le 27 mai 1983 par le premier ministre René Lévesque, tout en respectant le budget et l'échéancier prévus²²⁴.

Ainsi, ces quatre architectes de la première génération, impliqués dans le design de pavillons à Expo'67, concevaient et réalisaient au cours des années soixante-dix d'importantes structures modernistes montréalaises dans un esprit similaire caractérisé par un avant-gardisme futuriste, une expérimentation formelle, géométrique, structurale et technologique, utilisant un vocabulaire moderniste de formes, de textures, de couleurs, de matériaux et de détails originant d'Expo'67.

Ignorant le courant international postmoderniste prenant graduellement de l'ampleur au cours de cette décennie, ces architectes poursuivaient une approche classique de modernisme international, distinctive du modernisme tardif nord-américain et du style high-tech franco-britannique alors en plein développement. Dans leurs projets, on dénotait l'absence de toute patrimonialité, historicité et contextualisme, caractéristiques bientôt retrouvées dans d'autres grands projets montréalais des années quatre-vingts, constituant la troisième phase postmoderne de cette montréalité nouvelle originant d'Expo'67. Cette analyse détaillée constituait donc la démonstration du premier sous-critère de preuve.

Le second sous-critère de preuve traite de la contribution de quatre autres architectes à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale et identitaire et de divers mouvements

de préservation montréalais. Venant chronologiquement en premier, la contribution de Jean-Claude Marsan, architecte et urbaniste qui faisait carrière comme professeur à la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal depuis 1970, avait un impact marquant et prolongé, en faisant un des pionniers de la montréalité²²⁵. En tant qu'étudiant en aménagement, ce dernier rédigeait, à la fin des années soixante, une thèse de doctorat en urbanisme sur l'histoire urbaine de Montréal pour l'université d'Édimbourg en Écosse. *Une histoire évolutive de Montréal*, sa thèse révisée, était publiée chez Fides en 1974, sous le titre de *Montréal en évolution*, devenant par la suite un grand classique en la matière²²⁶.

Constituant en quelque sorte la bible du montréalisme, ce livre servait d'ouvrage de référence sur le développement historique et progressif de la métropole, depuis les sources amérindiennes d'Hochelaga à la fondation de Ville-Marie en 1642, les premiers développements de la ville sous le régime français (1642-1760), puis son essor exceptionnel sous le régime britannique (après 1760), son expansion fulgurante durant les périodes géorgienne (XVIII^e siècle), victorienne (XIX^e siècle) et moderne (XX^e siècle)²²⁷.

Métropole au destin exceptionnel, Montréal présentait au cours des années soixante une histoire urbaine fascinante encore inexplorée, intéressant aussi bien les étudiants, les architectes et les urbanistes, les historiens et les érudits, que les amateurs et les résidents de la métropole. À la suite de la publication de son ouvrage, un nouvel intérêt débordant largement la Faculté d'Aménagement de l'Université de Montréal et une prise de conscience collective de la valeur patrimoniale de l'architecture de la ville se développaient à Montréal, conduisant à une phase de sensibilisation par des groupes organisés de conservation du patrimoine mettant en lumière les richesses menacées par le développement de nombreux projets immobiliers modernistes²²⁸.

Traitant de l'aspect physique de la ville, l'étude de Marsan concernait l'évolution de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais, y compris ses infrastructures, ses rues, ses parcs et son architecture. L'auteur identifiait les facteurs issus du milieu physique et de l'action humaine à l'origine de ses transformations successives. Les premiers prenaient en considération les aspects géographiques et géologiques, les seconds, les aspects économiques, techniques, démographiques, politiques et socioculturels. Suivant un ordre chronologique, son étude était divisée en quatre parties, la première traitant des données géographiques et géologiques d'un site exceptionnel, au carrefour des circulations, des premières occupations du sol par les Amérindiens et les Européens.

Les trois autres parties prenaient en considération l'évolution des forces technico-économiques, depuis la machine à vapeur de l'ère industrielle à la révolution électronique de l'ère post-industrielle. La deuxième partie témoignait du développement de la ville depuis sa

fondation jusqu'en 1840, traitant des traits socioculturels des sociétés coloniales françaises et britanniques s'y étant succédées en précisant leur influence successive sur l'architecture, la vie urbaine et le milieu bâti²²⁹.

S'intéressant aux manifestations de la révolution industrielle, la troisième partie traitait de la période la plus importante de la courte histoire de Montréal, soit le XIX^e siècle victorien, qui déterminait son processus d'urbanisation et marquait son identité. L'auteur y identifiait les répercussions des forces et des facteurs mis en présence sur la croissance, les structures et formes de la ville, sur son architecture publique, religieuse, commerciale et domestique, constituant son héritage le plus important. Traitant de la deuxième partie du XX^e siècle, la quatrième et dernière partie relatait enfin les plus récentes transformations urbaines découlant de l'industrialisation et de l'emploi de l'automobile, de l'émergence d'un nouveau centre-ville peuplé de gratte-ciel, inauguré avec les grands projets des années soixante²³⁰.

Constituant une histoire générale de l'architecture et de l'environnement bâti montréalais, cet ouvrage séminal s'intéressait surtout aux forces et aux conjonctures influençant la naissance et le développement des types successifs d'environnements urbains et architecturaux toujours présents à Montréal. Premier ouvrage du genre écrit sur la métropole montréalaise, il prenait ses sources dans de nombreux ouvrages généraux traitant de l'évolution et de l'histoire de la ville, de l'histoire générale de l'architecture, de l'histoire de l'architecture en France, en Angleterre, au Canada, au Québec de même qu'à Montréal, complétés par des recherches archivistiques poussées²³¹. L'objectif de l'auteur était alors que son étude de synthèse trouve son utilité dans la familiarisation d'un public varié s'intéressant à l'histoire urbaine évolutive de la ville de Montréal²³².

Contemporain à Expo'67, ce travail universitaire de Marsan avait donc lieu au cours des années soixante et conduisait à la publication d'un premier livre quelques années plus tard. À cette époque, Montréal était déjà devenue une grande ville du monde. Elle avait acquis un nouveau statut international, dépassant le simple statut de métropole canadienne pour devenir une grande métropole culturelle mondiale au rayonnement international.

Marsan publiait par la suite quelques ouvrages, dont *Sauver Montréal*, 1990, regroupant cinquante de ses articles, publiés pour la plupart dans le journal *Le Devoir* depuis 1971, traitant de l'aménagement et de l'architecture de Montréal. Auteur de plus de 200 articles alors publiés, Marsan y traitait entre autres du parc du Mont-Royal et du parc olympique, des réaménagements du Vieux-Port et de l'avenue McGill College, de la préservation de la gare Windsor et de la maison-mère des sœurs grises, du square Saint-Louis et du monastère du Bon Pasteur, de la rénovation du siège social de Johnson & Johnson, du faubourg Sainte-Catherine²³³. Ses articles résultaient en une seconde contribution importante dans la définition d'une nouvelle montréalité patrimoniale.

Diplômé de l'école d'Architecture de l'université McGill en 1956, Michael James S. Fish fondait quelques années plus tard la firme Fish Melamed Granger Croft, travaillant avec ses trois collègues durant la première partie des années soixante. Poursuivant ensuite sa carrière d'architecte en solo, il prenait la défense du patrimoine architectural montréalais au début des années soixante-dix, s'illustrant comme pionnier. En décembre 1970, il écrivait un premier article dans *The Gazette* sur la nécessité de préserver la gare Windsor alors menacée, puis un second dans *Le Devoir* en mai 1973²³⁴. Une série d'articles suivait dans *The Montreal Star*, *The Gazette*, *La Presse*, *S.O.S. Montréal* et *Le Devoir*. En juillet 1973, il critiquait la perte éventuelle de la maison Van Horne, survenue en septembre, de logements sur la rue Bishop en novembre 1975, de la maison Bell-Dandurand à l'automne 1981 ; il défendait en vain la conservation de l'hôtel Laurentien en novembre 1976 et encourageait la préservation du complexe Benny Farm en juin 1993²³⁵.

Après la mise en vente de la maison Van Horne en 1967 par son héritière, Fish avait alors avisé un journaliste de sa valeur historique. En 1973, survenait l'achat de la propriété par le promoteur David Azrielli en vue de la démolir. Fish revenait à la charge en publiant un second article pour sa défense. Voulant sensibiliser les francophones montréalais au désastre qui la menaçait, il faisait parvenir au journal *Le Devoir* un texte publié en juillet 1973 où il prenait de plus la défense de la gare Windsor, elle aussi menacée par un autre projet de construction²³⁶. Contrairement à la gare, la maison Van Horne était finalement démolie en septembre 1973, devenant une figure emblématique de la lutte pour le patrimoine montréalais²³⁷.

La même année, Fish annonçait la formation de l'organisme Sauvons Montréal / Save Montreal, réunissant 11 sociétés de préservation, dont les Amis de la gare Windsor.²³⁸ Selon lui, le but essentiel de ce nouvel organisme était simplement d'avoir une belle ville où il faisait bon vivre²³⁹. Il déclarait alors que pour chaque maison ou église démolie, un quartier tout entier de la classe ouvrière était souvent détruit avec son esprit communautaire²⁴⁰. Sauvons Montréal cherchait alors à élargir la zone officielle patrimoniale délimitée au Vieux-Montréal au secteur de la ville victorienne compris entre le fleuve Saint-Laurent et les avenues Atwater, des Pins et Papineau, en appelant à la participation des Montréalais, réclamant l'arrêt des émissions de permis de démolition des autorités municipales²⁴¹.

Dès le début de la campagne de sauvegarde de la gare Windsor, Fish avait aussi pris la défense de l'hôtel Laurentien²⁴². En décembre 1970, il écrivait dans *The Gazette* que la gare Windsor constituait une place historique témoignant de la grande époque des chemins de fer²⁴³. Dans une lettre envoyée au journal *Le Devoir* en mai 1973, il expliquait qu'elle était le premier édifice de style château canadien construit au Canada par le Canadien Pacifique²⁴⁴.

Après la démolition de deux maisons victoriennes sur la rue Drummond en 1974, Fish rappelait que ces maisons historiques avaient été occupées par d'importantes personnalités de la bourgeoisie anglo-saxonne montréalaise. En 1975, il publiait à compte d'auteur *A Sense of Neighbourhood in Montreal's Downtown: A Framework for Preservation and Planning Action*, document délimitant 22 quartiers montréalais comme points d'ancrage de la sauvegarde du paysage urbain²⁴⁵.

En mars 1976, il témoignait des transformations de Montréal depuis 15 ans, justifiant la nécessité de la sauvegarde du patrimoine montréalais par un besoin de laisser vieillir l'architecture de la métropole comme dans le cas des villes européennes. En juillet 1976, il déclarait qu'il fallait éviter une restauration de style Disneyland pour l'ancien Hôpital général des sœurs grises, situé dans le Vieux-Montréal²⁴⁶. Il s'élevait ensuite contre le trafic automobile dans un autre article publié dans *S.O.S. Montréal* en 1976²⁴⁷.

En 1978, le GAM (Groupe d'action municipale) était créé. Il s'agissait d'un nouveau parti politique municipal. Il réunissait des personnalités proches des milieux patrimoniaux, tels que Michael Fish, Jean-Claude Marsan et Serge Joyal, et visait à concrétiser une vision urbaine s'inspirant d'un nouvel urbanisme patrimonial²⁴⁸. Il s'opposait au RCM (Rassemblement des citoyens de Montréal) et au Parti civique de Jean Drapeau. En 1982, seule la division entre les votes de l'opposition permettait au Parti civique de reprendre une dernière fois le pouvoir²⁴⁹. De 1970 à 1993, Michael Fish poursuivait ainsi ses activités de sauvegarde patrimoniale, de sensibilisation populaire et d'action politique, contribuant largement au combat épique de préservation du patrimoine montréalais durant les trois dernières décennies du XX^e siècle, en faisant ainsi un des pionniers et des piliers du mouvement.

Deuxième fille de l'homme d'affaires canadien Samuel Bronfman et née à Montréal en 1927, Phyllis Lambert obtenait un baccalauréat ès arts en 1948, quittant New York pour Paris en 1949, revenant à New York en 1954 à l'invitation de son père pour collaborer avec Mies van der Rohe et Philip Johnson à la planification du Seagram Building, 1954-1958²⁵⁰. Fascinée par l'architecture miesienne, elle obtenait un diplôme de maîtrise en architecture de l'Illinois Institute of Technology (ITT) en 1963, concevant et réalisant le Centre Saydie Bronfman, Montréal, 1963-1969, en collaboration avec Webb et Menkès, dans un esprit purement miesien. Elle obtenait pour ce projet une médaille Massey en 1970 (fig. 4.98)²⁵¹.

Après la restauration de la maison Jane Tate, monument historique classé de la rue Bonsecours à Montréal dont elle faisait sa résidence, elle se tournait vers la conservation en 1973, fondant la compagnie Ridgeway Ltd., avec Gene Summers comme partenaire, ancien assistant de Mies van der Rohe. Parmi leurs divers projets, la restauration du fameux



Figure 4.98 : Vue extérieure sur la façade du Centre Saydie Bronfman, Montréal, 1963-1969, par Phyllis Lambert, Webb et Menkès
1890-1990. *Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p.72.



Figure 4.99 : Vue extérieure sur la façade de la maison Shaughnessy, Montréal, 1874, par William Tutin Thomas Rémillard et Merrett, *Demeures bourgeoises de Montréal*, p. 92.

Biltmore Hotel de Los Angeles, 1927 (1976), œuvre de Schutz and Weaver qu'elle venait d'acquérir, s'avérait d'importance historique locale²⁵².

Figure dominante des années de réappropriation montréalaise, Lambert fondait Héritage Montréal en 1975. Cet organisme avait alors pour mission de surveiller le patrimoine bâti du Grand Montréal. Il s'agissait d'une fondation vouée à la collecte de fonds pour assurer la recherche, l'éducation et le développement en matière patrimoniale et pour soutenir les divers groupes actifs de préservation²⁵³. Durant la période allant de 1975 à 1983, Lambert s'impliquait dans la lutte pour la préservation de Milton Park et la préservation du boisé du Grand Séminaire qui appartenait aux sulpiciens, menacé par un grand projet résidentiel²⁵⁴. En 1975, elle s'opposait en vain à la démolition des maisons de la rue Saint-Norbert, mais avec succès au projet de reconversion de l'ancien hôpital des frères Charon de 1694 en nouvelle maison-mère des sœurs grises²⁵⁵.

Éventuellement, Héritage Montréal s'impliquait concrètement dans les luttes individuelles, particulièrement celle de l'avenue McGill en 1984, alors que certains groupes de préservation disparaissaient ou devenaient moins actifs, s'avérant bientôt l'organisme permanent le plus actif en conservation du patrimoine bâti à Montréal²⁵⁶.

Lors de la lutte pour la conservation de la maison Van Horne, Lambert avait fait une offre d'achat de plus de 800 000 dollars qui lui avait été refusée²⁵⁷. Elle souhaitait alors la restaurer pour en faire le siège social de la CEMP, une compagnie familiale d'investissements. En avril 1974, elle achetait la maison Shaughnessy, 1874, œuvre de l'architecte William Tutin Thomas (1828-1892), qu'elle sauvait de justesse de la démolition²⁵⁸. De style Second Empire, cette grande maison de pierre grise était alors une des rares résidences de période victorienne à se dresser encore debout sur le boulevard Dorchester (fig. 4.99). Elle comprenait deux maisons jumelées aux façades symétriques, soit les anciennes résidences de Duncan McIntyre et de Robert Brown²⁵⁹. L'architecture des façades était articulée par un toit mansard à lucarnes et des tours de coin semi-hexagonales pourvues de fenêtres en baie, incorporant de plus une petite serre sur plan circulaire à l'ouest.

Cette relique d'un autre âge était restaurée avec soin par Denis Saint-Louis en 1987-1988 et intégrée au Centre Canadien d'Architecture (CCA), 1983-1989, un splendide complexe muséal et de recherche conçu et réalisé par Peter Rose dans un esprit postmoderne, classique et vernaculaire²⁶⁰. Phyllis Lambert, qui en était la fondatrice, la mécène et la directrice, laissait la direction d'Héritage Montréal à Jean-Claude Marsan à partir de 1983²⁶¹. Depuis la direction du CCA, elle intervenait ensuite régulièrement sur la scène montréalaise en matière de préservation patrimoniale. Devenant bientôt une icône célèbre du patrimoine architectural montréalais, la maison Shaughnessy, sauvée, restaurée, transformée et intégrée au CCA, constituait un des

gestes civiques, symboliques et patrimoniaux les plus éloquents de la période. Le rôle-clé que jouait Phyllis Lambert dans son sauvetage et sa réhabilitation, à Héritage Montréal, au CCA, de même que sur la scène montréalaise en général, en faisait une des figures les plus marquantes de cette deuxième phase traditionaliste de la montréalité.

Natif de Montréal, Melvin Charney étudiait l'architecture à l'université McGill, complétant sa maîtrise à l'université Yale, New Haven, Connecticut, en 1959. De 1961 à 1964, il vivait et travaillait à New York et à Paris, devenant professeur à l'école d'architecture de l'Université de Montréal en 1964²⁶². Au-delà son enseignement, il publiait quelques articles d'architecture et œuvrait comme artiste visuel à partir de 1967, exposant ses œuvres et organisant deux expositions collectives, soit Montréal... plus ou moins ? en 1972 au Musée des Beaux-arts de Montréal, et Corridart en 1976, une exposition en plein air tenue sur la rue Sherbrooke et produite pour la XXI^e Olympiade²⁶³.

Il s'agissait de sa première contribution majeure à la défense du patrimoine montréalais, la seconde étant la définition théorique de la montréalité dans l'article intitulé « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », publié dans la revue *The Architectural Review* en mai 1980. Jusqu'au concours et à la réalisation du jardin du Centre Canadien d'Architecture, 1987-1990, qui constituait l'apogée de sa carrière, Corridart en constituait l'événement le plus important.

Élaborée par Charney, cette vaste exposition était organisée dans le cadre du programme Art et culture de Montréal et parrainée par le comité organisateur de la XXI^e Olympiade. Principal organisateur d'une équipe de 16 artistes choisis par jury pour aménager la rue Sherbrooke comme un grand boulevard processionnel constituant l'approche officielle des Jeux olympiques de 1976, Charney jouait alors avec le maire Drapeau un rôle principal dans un drame municipal ayant cours dans un vaste théâtre urbain²⁶⁴.

Pour cette occasion, la rue Sherbrooke était transformée par la construction de projets distincts, mais interconnectés sur une longueur de neuf kilomètres. Plusieurs œuvres référaient à l'histoire de la ville, certaines critiquant implicitement le travail des développeurs qui avaient détruit de nombreuses structures victoriennes au cours des années soixante et soixante-dix²⁶⁵. Racontant l'histoire de Montréal en montrant les couches successives de l'urbanisation, ce musée à ciel ouvert s'adressait à des spectateurs mobiles, circulant à pied, en autobus ou en voiture (fig. 4.100). Elles faisaient partie d'un long itinéraire urbain célébrant historiquement et poétiquement la vie de la rue Sherbrooke.

N'aimant pas le scénario, jugeant les installations une obscénité esthétique, Drapeau en ordonnait la démolition, qui avait lieu en une seule nuit, quatre jours avant l'ouverture des Jeux



Figure 4.100 : Mémoire de la rue, Corridart, Montréal, 1976, par Jean-Claude Marsan, Pierre Richard et Lucie Robillard
Déclics. Art et société, p. 218.

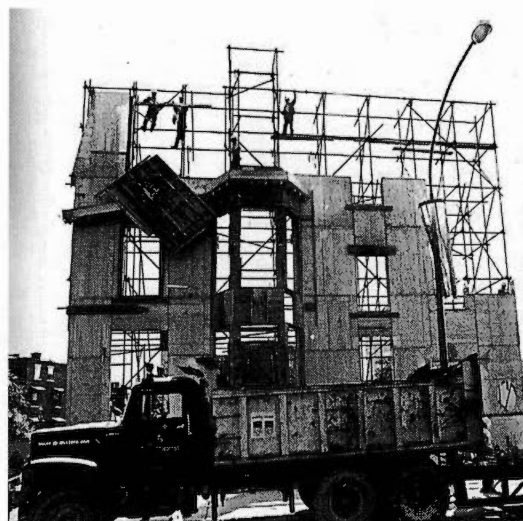


Figure 4.101 : Démantèlement de l'exposition Corridart, juillet 1976
Déclics. Art et société, p. 81.



Figure 4.102 : Les maisons de la rue Sherbrooke, Corridart, Montréal, 1976, par Melvin Charney
Déclics. Art et société, p. 80.

olympiques (fig. 4.101)²⁶⁶. Prévue pour durer sept semaines, Corridart ne devait finalement durer qu'une seule. Réalisée au coût de 386 000 dollars et financée par le gouvernement provincial, cette exposition avortée devenait par la suite un des thèmes mythiques favorisés des défenseurs du patrimoine montréalais luttant contre « la ville moderne du XXI^e siècle » envisagée par Drapeau²⁶⁷.

Conçues spécifiquement par Charney, les Maisons de la rue Sherbrooke consistaient en l'image-miroir en contreplaqué de façades résidentielles victoriennes se dressant sur le coin opposé d'une rue transversale, définissant un axe nord-sud vers une église, en faisant une place située au cœur ancien de la ville, rappelant le souvenir d'un secteur en partie rasé (fig. 4.102)²⁶⁸. Pour ce projet, Charney choisissait un site urbain en ruine. À l'intersection de deux rues principales, il érigeait deux façades entières en contreplaqué avec portes et fenêtres découpées, réfléchissant deux maisons victoriennes survivantes en pierre grise sur le côté opposé. Construite dans un trou de la trame urbaine, l'œuvre s'avérait ambiguë, apparaissant à la fois comme construction et ruine, constituant un texte visuel sur la rénovation urbaine et la destruction du patrimoine. Par leur symétrie ritualiste, ces images-miroirs allaient au-delà de la simple reconstruction historique, suggérant un décor de film ou de fête foraine. Préoccupé par la déconstruction de la ville comme lieu de savoir, l'architecte-artiste avait comme premier objectif de représenter le côté opposé de la rue dans une image-miroir, et par conséquent, de représenter la figure d'une place urbaine classique, amplifiant le pouvoir de son œuvre en doublant son échelle, et ouvrant un grand portail vers un autre secteur de la ville.

Au cours des années soixante-dix et quatre-vingts, Melvin Charney utilisait des bâtiments existants et les monuments comme focus d'œuvres éphémères spécifiques à un site particulier, situant son travail en relation avec l'espace social de la rue. Destiné à l'expérience collective, il analysait dans son art la signification du langage architectural, à la fois évident et symbolique, dissimulé et idéologique, questionnant le monument dans un effort pour récupérer ce qui avait été exclus de la représentation²⁶⁹. Ses constructions en ruines et ses dessins architecturaux fragmentaires et fantomatiques examinaient comment l'architecture occupe l'espace social. Ils évoquaient l'histoire obscure des bâtiments, les marges sociales oubliées²⁷⁰. Ses constructions pouvaient être perçues comme des excavations dans l'inconscient de la ville, provoquant une récupération de strates de références. Constituant des interruptions dans le paysage urbain, ses sculptures-installations érigées à Montréal, Toronto, Chicago et Kingston étaient faites de matériaux bruts rappelant les échafaudages et les formes de bois des chantiers de construction, d'apparence inachevée et fragmentaire²⁷¹.

Un artiste engagé socialement, Charney travaillait alors avec la figuration, les métaphores bâties et l'architecture comme récupératrices de la mémoire. Psychanalyste du bâtiment, il

faisait apparaître les réalités sociales derrière les apparences, travaillant avec des symboles et des images au moyen de mots et de dessins, de sculptures-installations, qu'il qualifiait de « bâti »²⁷². Pour lui, il s'agissait de se référer au vécu local, au style populaire, au sens du lieu et de la place publique, aux modes de représentations symboliques.

Une deuxième grande contribution de Charney, « The Montrealness of Montreal », article publié en mai 1980, consistait en un texte séminal sur la définition d'une montréalité distincte constituant une reconnaissance de l'affirmation culturelle québécoise. L'auteur s'intéressait à la spécificité des formes urbaines montréalaises caractérisées par deux tendances, d'une part, l'insertion au centre-ville de méga-structures modernes intégrées à un nouveau réseau piétonnier souterrain et, d'autre part, la préservation patrimoniale d'une architecture résidentielle vernaculaire par le biais de projets de rénovation, de recyclage et d'insertion appropriés²⁷³.

L'idée de construire en relation avec le contexte y était abordée, en acceptant les typologies vernaculaires antérieures au mouvement moderne et en faisant usage de compositions architectoniques narratives de la mémoire culturelle. Constituant un plaidoyer pour la ville historique et la préservation du patrimoine, cet article soulignait donc un changement de cap en conceptualisation des modèles urbains montréalais, suggérant un déplacement du design architectural vers des préoccupations d'ordre social en utilisant une sémiologie davantage reliée aux facteurs humains²⁷⁴.

La culmination de la carrière montréalaise de Charney avait lieu avec le jardin du CCA, 1987-1990, faisant l'objet d'un concours provincial en 1987. Traitant le site comme une représentation métaphorique du CCA au moyen d'une image-miroir incomplète unifiant les deux côtés du boulevard Dorchester, son projet intégrait à un espace public paysager un jardin de sculptures panoramique et un musée d'architecture en plein air (fig. 4.103). Déployant sa maîtrise de l'art de l'installation, Charney remportait le concours. Son jardin réalisé était ensuite largement médiatisé sur la scène internationale. Il se composait de quatre parties, soit le Verger, rappelant le site tel qu'il était au début du XIX^e siècle, l'Arcade, reconstruction inachevée de la maison Shaughnessy apparaissant en face et créant un axe urbain évoquant l'Arcadie, le Pré, évoquant le souvenir d'un paysage environnant du domaine des sulpiciens aux XVII^e et XVIII^e siècles, et enfin l'Esplanade, incorporant dix colonnes allégoriques dans des rangées faisant face à la vieille ville industrielle depuis le haut d'un escarpement (fig. 4.104)²⁷⁵. Construites en béton, en acier inoxydable, en cuivre et en bois, ces colonnes-sculptures permettaient une interprétation multiple sur plusieurs niveaux, depuis l'histoire de Montréal et de l'architecture jusqu'à l'écho de bâtiments visibles plus bas à l'horizon²⁷⁶.

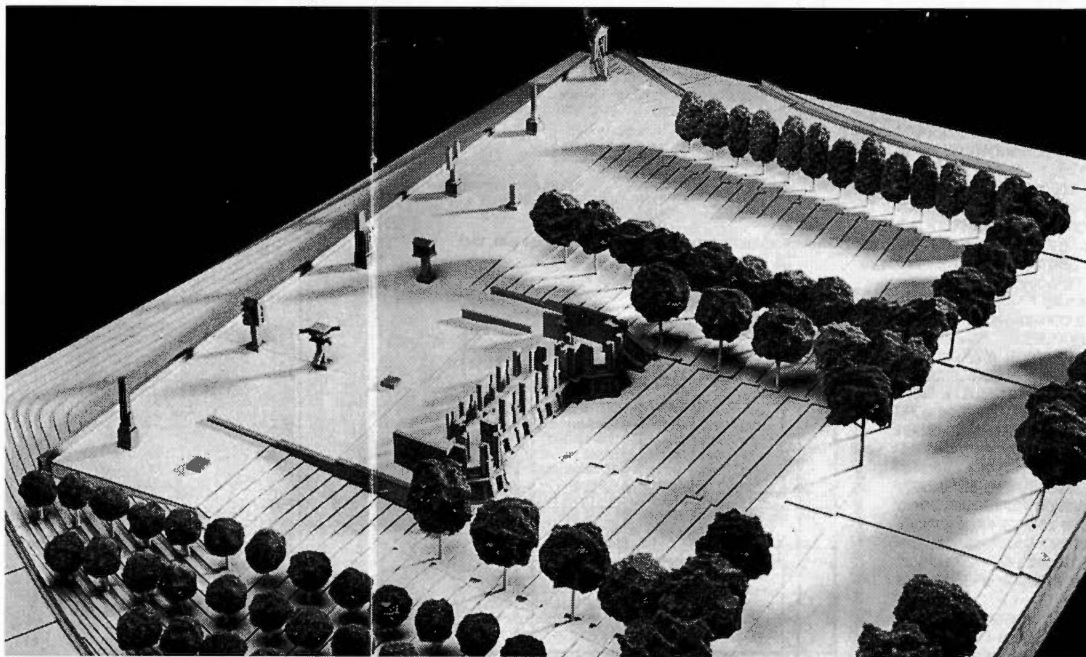


Figure 4.103 : Vue sur la maquette du projet gagnant de Melvin Charney pour le jardin du CCA, lors du concours de 1987
Architecture Québec ARQ, no. 47, février 1989, p. 24-25.



Figure 4.104 : Vue aérienne du nord-est sur le jardin du CCA, Montréal, 1987-1990, par Melvin Charney
Paraboles et autres allégories, p. 182.

Le Jardin du CCA constituait donc pour Montréal une importante réalisation permanente en architecture de paysage et en art de l'installation, contribuant efficacement à la rénovation urbaine et à la préservation du patrimoine. Remarquable pour son traitement contextualiste et ses références historiques, cet aménagement postmoderne démontrait un processus créatif fondé sur le discours architectural et la scénographie urbaine²⁷⁷. De portée sociale, il démontrait l'importance culturelle et historique de l'architecture vernaculaire montréalaise, mise en relation avec les mouvements modernes et postmodernes internationaux. Tributaires de leur signification, les assemblages formels des sculptures étaient uniques en concept et en réalisation. Ce jardin constituait ainsi une troisième contribution majeure de la part de Melvin Charney à la définition d'une nouvelle montréalité patrimoniale.

Constituant le deuxième sous-critère de preuve du quatrième segment de la quatrième sous-hypothèse visant à démontrer le rôle séminal d'Expo'67 dans la définition d'une montréalité nouvelle, l'analyse détaillée de la contribution de ces quatre architectes à sa deuxième phase patrimoniale permettait donc de confirmer qu'Expo'67 était une des sources à l'origine de cette tendance dominante des années soixante-dix et quatre-vingts réagissant contre les effets dévastateurs du modernisme et des grands projets immobiliers associés à la refondation de Montréal et la métropole moderne du XXI^e siècle alors envisagée par le maire Drapeau.

Le troisième sous-critère de preuve utilisé prend en considération quatre projets majeurs d'architecture réalisés à Montréal au cours des années soixante-dix et quatre-vingts, utilisant les acquis formels et technologiques du modernisme depuis Expo'67, les principes révisés d'historicité et de classicisme du postmodernisme, de même que ceux du contextualisme urbain et de la préservation du patrimoine. Faisant usage d'une architecture d'insertion et d'intégration, de restauration et de recyclage, les architectes concepteurs de ces grands projets utilisaient de nouveaux principes postmodernes d'aménagement en milieu urbain contraires aux dogmes modernes et dépassés de Le Corbusier, prenant en considération les revendications des nouveaux organismes montréalais de préservation du patrimoine. Ne faisant plus table rase de l'architecture du passé récent, ils l'intégraient désormais avec beaucoup plus de respect dans leurs projets.

Conçue et réalisée par Dimitri Dimakopoulos et Associés en collaboration avec Jodoin Lamarre Pratte et Associés, la première phase de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), 1971-1979, était implantée sur deux quadrilatères de l'ancien quartier latin, délimitée par les boulevards Dorchester et de Maisonneuve, les rues Saint-Denis et Berri (fig. 4.105)²⁷⁸. En partie localisée au-dessus de la station de métro Berri-de Montigny, cette méga-structure d'esprit moderne tardif, complétée au coût de 66 millions de dollars, se distinguait par une intégration urbaine sophistiquée réalisée au moyen d'une échelle à hauteur variable de 5, 7 et 11 étages

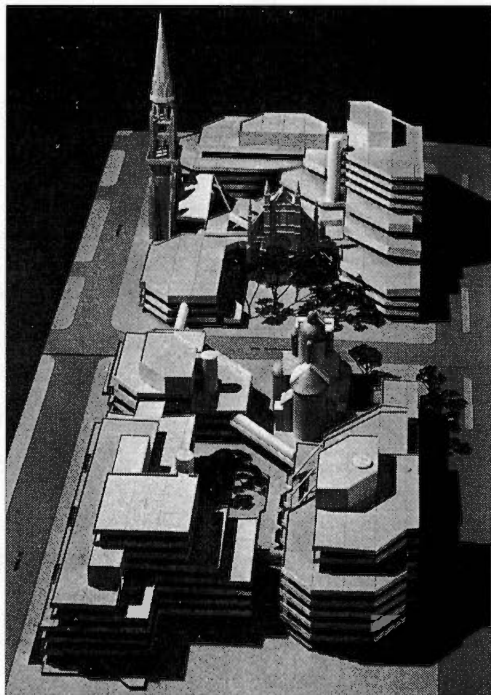


Figure 4.105 : Vue à vol d'oiseau sur une maquette préliminaire de l'UQAM, Montréal, 1974, par Dimitri Dimakopoulos & Associés, Jodoin, Lamarre, Pratte
The Canadian Architect Yearbook 1974, p. 36.

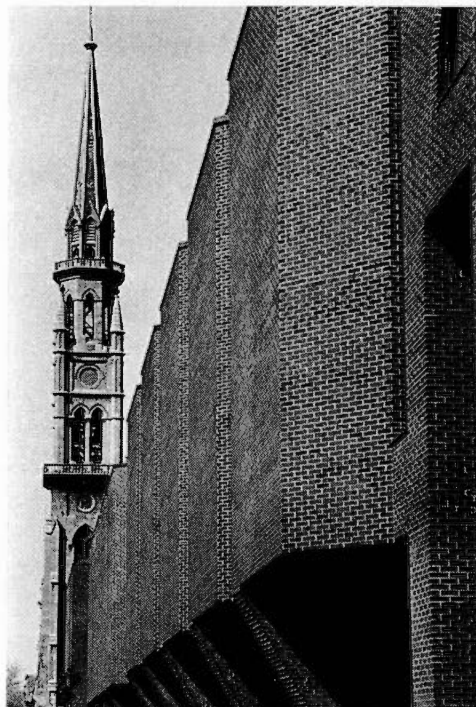


Figure 4.106 : Vue du trottoir sur le clocher de l'église Saint-Jacques, rue Saint-Denis
Architecture Québec ARQ, avril 1986, p. 5.



Figure 4.107 : Agora culturelle remplaçant la nef de l'église Saint-Jacques
The Architectural Review, vol. CLXVII, no. 999, mai 1980, p. 279.



Figure 4.108 : Vue partielle sur la cour d'entrée et le clocher de l'UQAM
The Architectural Review, vol. CLXVII, no. 999, mai 1980, p. 279.

appropriée aux largeurs changeantes des rues avoisinantes, générant un profil général concave s'élevant depuis Saint-Denis et Sainte-Catherine vers Berri et Dorchester²⁷⁹. Dépourvue de toute signification iconologique, la composition volumétrique de l'immeuble était abstraite, formaliste et articulée, d'esprit sculptural et géométrique, complétée par un traitement organique des façades en maçonnerie uniforme et continue de brique brune, de verre, de métal et de béton.

Préservant le caractère piétonnier et l'échelle humaine de la rue Saint-Denis, le design de l'université résultait d'un compromis avec les mouvements de préservation, soit la conservation des vestiges patrimoniaux survivants les plus précieux de l'église Saint-Jacques trois fois détruite par le feu en 1852, en 1858 et en 1933 (fig. 4.106). Ils incluaient son clocher de pierre grise érigé par Victor Bourgeau (1809-1888) en 1876-1880, selon les plans de John Ostell (1813-1892), le portail de son transept sud, 1889-1891, par Perrault, Mesnard et Venne, et les vitraux et les boiseries de la sacristie réalisés par Bourgeau²⁸⁰. Le complexe intégrait de plus la chapelle Notre-Dame de Lourdes, 1876-1881, en totalité, œuvre de Napoléon Bourassa (1827-1916) et d'Adolphe Lévesque²⁸¹. De style néo-roman byzanto-vénitien, cette petite structure était nichée dans un espace extérieur ouvert et paysager sur la rue Sainte-Catherine.

Intégrant trois couches superposées de circulation publique, d'accès mixte et limité, le complexe incluait 30 % d'espaces ouverts au rez-de-chaussée, le rendant facilement accessible depuis la rue²⁸². Ouvrant comme un organisme vivant sur le contexte urbain, cette université urbaine, intégrée et transparente, ressuscitait le quartier latin après trente ans d'abandon, diffusant un nouveau dynamisme académique dans ce contexte social et urbain.

Dissimulé derrière un clocher identifiant de loin l'entrée du campus, une agora culturelle de quatre étages illuminée depuis les fenêtres du transept et des puits de lumière de toiture, constituait un espace intérieur spectaculaire aménagé depuis la façade survivante de pierre du transept sud vers la nef de l'église reconvertie en espace de rencontres (fig. 4.107)²⁸³. Cette agora centralisée était complétée par des espaces environnants d'activités socioculturelles sur deux niveaux, soit ceux du métro et de sa mezzanine²⁸⁴.

En septembre 1979, soit dix ans après la fondation de l'institution, le nouveau campus parachevé de l'université recevait 10 000 étudiants²⁸⁵. Flexible et adaptable aux modifications académiques, le design architectural de l'UQAM présentait plusieurs concepts révolutionnaires bientôt adoptés par les architectes postmodernes, résultant en un premier projet de patrimonialité intégrée, une œuvre pionnière de préservation et d'intégration urbaine (fig. 4.108). Ce projet était récipiendaire du prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec en 1980²⁸⁶.

Une des œuvres remarquables d'Arcop Associates, la Maison Alcan, Montréal, 1979-1983, était conçue et réalisée sous la supervision de Ray Affleck, un des fondateurs et partenaires seniors de cette firme d'architectes²⁸⁷. La direction de l'Alcan jouait alors un rôle déterminant dans la définition conceptuelle et programmatique du projet²⁸⁸. Intégrant cinq bâtiments patrimoniaux dont deux restaurés en entier, le complexe, situé sur la rue Sherbrooke, au coin de la rue Stanley, s'avérait une des réalisations les plus innovatrices de la décennie, constituant le symbole dominant des années de réappropriation de Montréal (fig. 4.109)²⁸⁹.

Se faisant modeste dans l'environnement urbain en favorisant la continuité, la maison Alcan s'intégrait parfaitement à son contexte. Ce complexe sans prétention était facilement accessible de tous les côtés par des entrées intimistes aisément identifiables. Il incluait de plus deux ailes neuves à parement d'aluminium et de verre, dont l'édifice Davis, nouvel immeuble à bureaux situé à l'arrière et relié à la portion plus ancienne par l'intermédiaire d'un atrium vitré de six étages et 27 mètres de haut, éclairé de façon zénithale et entouré de boutiques, jouant à la fois le rôle de place publique et de mail commercial (fig. 4.110 et 4.111)²⁹⁰.

Cinq leçons pouvaient être apprises de ce projet qui démontrait tout d'abord que de nouveaux et d'anciens immeubles de même que différents styles architecturaux pouvaient être compatibles lorsque intégrés dans un même complexe. Trois bâtiments historiques de pierre grise, soit les maisons Atholstan, Béique et Holland, de même que l'ancien hôtel Berkeley et la maison Klinkoff plus à l'ouest étaient soigneusement restaurés pour répondre aux nouvelles exigences du programme²⁹¹. Des bureaux exécutifs étaient aménagés avec leurs services auxiliaires dans les anciennes résidences. Les intérieurs y étaient restaurés dans leur ancienne splendeur, sinon mieux, l'ancienne salle à dîner de la maison Atholstan 1895, par Dunlop & Heriot, étant remise à neuf pour fonctionner en tant que tel²⁹².

Ouvrant sur la rue Sherbrooke, le portail triple en plein cintre de l'hôtel Berkeley construit en 1928 devenait l'entrée principale du complexe, son vestibule et sa réception étant modifiés en conséquence, les étages supérieurs des chambres étant transformés en espaces de bureaux²⁹³. Les deux murs mitoyens aveugles et latéraux de cet édifice de dix étages étaient de plus percés de fenêtres, ce qui améliorait le paysage urbain environnant. De grande qualité, les fenêtres étroites de ces anciens édifices se distinguaient par leurs cadres de métal sombre.

En deuxième lieu, l'édifice Davis constituait une nouvelle aile de bureaux comportant seulement huit étages. Son profil modéré démontrait la viabilité des édifices de hauteur moyenne, contrairement à l'ancienne pratique nord-américaine consistant à impressionner par la hauteur. La troisième leçon démontrait les avantages d'un même achat de terrain pour deux projets simultanés. Faisant partie d'un même site, la maison Alcan était conçue et planifiée de concert avec un nouvel édifice à bureaux de sept étages pour l'Armée du Salut, ce qui résultait



Figure 4.109 : Vue oblique du nord-est sur la maison Alcan, Montréal, 1979-1983, par ARCOP Associates, incluant la maison Atholstan et l'hôtel Berkeley
Dix circuits pour découvrir l'architecture montréalaise, circuit no. VI.



Figure 4.110 : Vue extérieure sur l'entrée de l'édifice Davis, rue Drummond
The Canadian Architect, vol. 29, no. 4, avril 1984, p. 33.



Figure 4.111 : Vue intérieure sur l'atrium de la maison Alcan vers l'ouest
The Canadian Architect, vol. 29, no. 4, avril 1984, p. 31.

en deux bâtiments jumeaux réfléchissant des volumes et des enveloppes semblables, séparés par un étroit parc paysager avec entrée sur la rue, favorisant ainsi la continuité urbaine²⁹⁴.

En quatrième lieu, le complexe démontrait une grande polyvalence avec magasins, boutiques, galerie d'art et restaurants, complétant favorablement les espaces à bureaux dominants, la fonction résidentielle originale y demeurant totalement absente²⁹⁵. Enfin, la cinquième et dernière leçon consistait à prouver que divers styles architecturaux en étroite juxtaposition pouvaient être compatibles entre eux et générer une ambiance architectonique vivifiante. Depuis la façade néo-grecque hexastyle de la citadelle de l'Armée du Salut inspirée de l'Erechthéion, on retrouvait trois maisons victoriennes du XIX^e siècle de style néo-Renaissance, avec façades en pierre grise montréalaise sur la rue Sherbrooke, un édifice dominant de style éclectique de la fin des années vingt en brique et en pierre, et deux ailes mineures de bureaux de type moderne high-tech, avec accents postmodernes dans l'aménagement de l'atrium et des intérieurs de l'édifice Davis²⁹⁶. L'harmonie existant entre ces divers styles résultait de décisions de design judicieuses, avec une juste balance entre le vieux et le neuf.

De qualité exceptionnelle, le mur-rideau de verre triple teinté bronze de l'édifice Davis comportait des assemblages attrayants et luxueux, constituant une réalisation à la fine pointe de la technologie. Détaillées avec beaucoup de soin, les composantes métalliques étaient faites d'aluminium anodisé de couleur champagne²⁹⁷. À l'intérieur, l'atrium jouait le rôle d'espace pivot, faisant le lien entre les bâtiments neufs et anciens. Ressemblant à une serre, il remplissait la fonction de jardin d'hiver. En plus de servir à la circulation, ses corridors et ses carrefours d'architecture postmoderne étaient de plus utilisés comme galeries d'art²⁹⁸.

Ainsi, de plusieurs façons, ce complexe ranimait l'esprit d'avant-garde que l'architecture montréalaise avait souvent reflété dans le passé. Une leçon exemplaire d'histoire, d'architecture et d'urbanisme, la Maison Alcan intégrait dans un ensemble parfaitement cohérent les principes généraux du postmodernisme. En 1984, elle se voyait décerné le prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec pour avoir établi un nouveau modèle de siège social pour les grandes sociétés industrielles au moyen d'une composition intégrant plusieurs bâtiments anciens admirablement restaurés à un édifice neuf reflétant l'image du progrès²⁹⁹.

Dans un esprit de préservation similaire, l'architecte Peter Rose utilisait pour le design du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1983-1988, un idiome postmoderne classique dépourvu de colonnes dans une composition sobre et asymétrique caractérisée par la simplicité, le luxe et la beauté classiques. Pour cette importante commission, il collaborait avec Phyllis Lambert, à la fois cliente et architecte consultante, de même qu'Erol Argun, architecte associé³⁰⁰.

Fondé en 1979 par Lambert, le CCA consistait à la fois en un musée et un centre de recherche sur l'architecture mondiale. Totalisant 20 000 mètres carrés de superficie, il devait abriter de fabuleuses collections, dont 20 000 dessins et estampes, 45 000 photographies, 120 000 livres et imprimés, 300 000 documents d'archives³⁰¹. À partir de mai 1989, l'institution à but non lucratif organisait régulièrement des expositions sur divers sujets touchant à l'architecture. Outre ses salles d'exposition, elle comprenait une vaste bibliothèque, un auditorium de 217 places, une librairie, une aile pour chercheurs, des salles de réception aménagées dans la maison Shaughnessy, des bureaux administratifs, des laboratoires et des voûtes³⁰².

Largement enfoui dans le sol, le CCA consistait en un vaste complexe de quatre étages aménagé sur un plan en forme de E, incluant un corps principal longitudinal au nord pourvu de deux ailes perpendiculaires aux extrémités est et ouest, enserrant la maison Shaughnessy disposée au centre du côté sud (fig. 4.112)³⁰³. Cherchant à tirer le meilleur parti d'un site difficile entouré par des tunnels et des embranchements de voies rapides tout en intégrant un monument historique centralisé, le concepteur élaborait le concept final au cours d'un long et laborieux processus de réflexion³⁰⁴. Il en résultait un bâtiment sobre, recouvert de gros blocs taillés de pierre grise, aux accents classiques postmodernes rappelant le renouveau classique de l'école des Beaux-Arts de Paris de la fin du XIX^e siècle, contrastant avec les formes plus enjouées de la première phase du postmodernisme mondial et québécois³⁰⁵.

Combinant de façon inhabituelle les fonctions muséales d'exposition, d'étude et de conservation, le CCA avait pour objectif principal l'éducation du public tant sur le plan local qu'international. Découlant d'un programme changeant, évolutif et expansif et répondant à des exigences techniques très strictes, l'édifice était planifié pour que chacune des fonctions reçoive une identité spatiale claire et distincte³⁰⁶.

Implantée au cœur du complexe, la maison Shaughnessy définissait de par son architecture ornementale et sa composition symétrique, la forme quasi symétrique générale du bâtiment, entraînant un traitement architectonique général discret et réservé³⁰⁷. Projetant un peu d'ombre sur la partie inférieure du mur de parapet, seule une marquise périphérique en profilés d'aluminium d'esprit high-tech agrémentait les façades de pierre autrement austères, percées irrégulièrement de fenêtres et de fenêtres en baie, constituant une contrepartie à la balustrade ornementale en fonte bordant la toiture de la maison Shaughnessy³⁰⁸.

Œuvre accomplie et de longue durée transcendant les modes passagères du postmodernisme en renouant avec l'architecture classique, le CCA faisait usage de matériaux nobles, d'un rituel de cheminement beaux-arts, de lumière naturelle et de vastes espaces paysagers, s'intégrant à son milieu urbain particulier en respectant les traditions architecturales

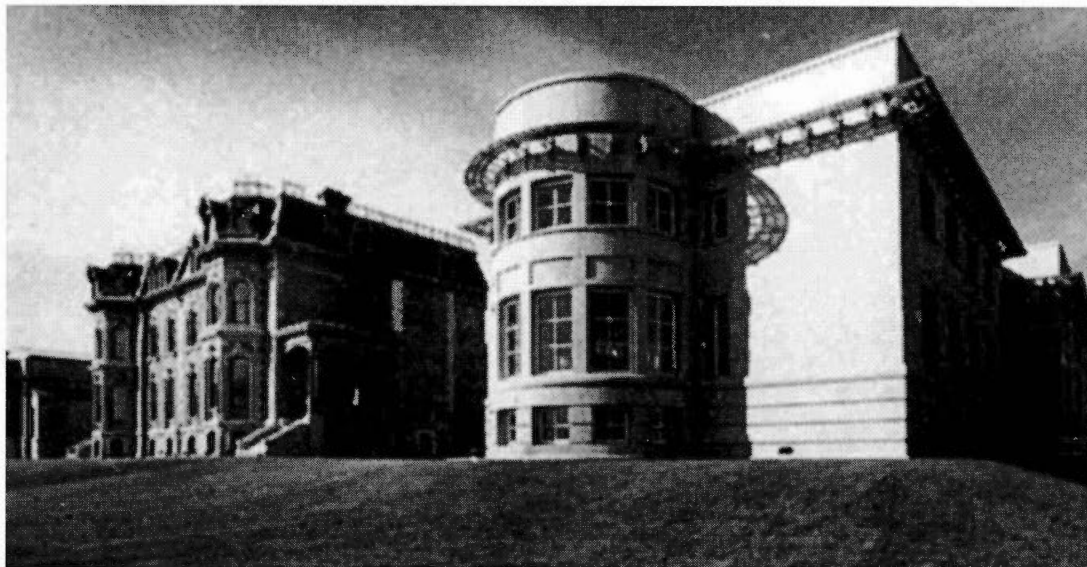


Figure 4.112 : Vue oblique du sud-est sur le CCA, Montréal, 1983-1988, par Peter Rose, Phyllis Lambert et Erol Argun, architecte associé
Dix circuits pour découvrir l'architecture de Montréal. Circuit no. VII.



Figure 4.113 : Vue extérieure sur le portail d'entrée du CCA, rue Baile
Architecture Québec ARQ, août 1989, p. 32.

montréalaises³⁰⁹. Aménagé sur un plan relativement simple, l'étage public surélevé comportait une hiérarchie ordonnée d'espaces éclairés naturellement, recouverts de matériaux de finition nobles aux détails soignés, en commençant par le hall d'entrée principal pourvu d'un escalier monumental et d'un vaste puits de lumière à deux pentes³¹⁰. Disposé asymétriquement sur la façade arrière, l'accès du public avait lieu sur la rue Baile, où un vaste terrain gazonné pourvu de quelques espaces de stationnement et entouré d'une clôture d'aluminium pourvue de deux portails d'entrée et de sortie contribuait à la dignité des lieux (fig. 4.113). Cet emplacement insolite de l'entrée principale sur une façade secondaire résultait toutefois en l'absence remarquée d'une quelconque entrée de prestige sur le boulevard Dorchester³¹¹.

Une des plus importantes réalisations architecturales montréalaises de la fin du XX^e siècle, le CCA ouvrait une ère nouvelle axée sur une meilleure compréhension du milieu urbain et de la science de l'aménagement, contribuant à faire avancer la recherche en architecture et la conservation du patrimoine. Le complexe se méritait le prix de l'Ordre des Architectes du Québec en 1989, sélectionné pour son design soigné, son urbanité et sa finesse d'exécution de même que pour la remarquable restauration de la maison Shaughnessy réalisée par Denis Saint-Louis de Québec en 1987-1988³¹².

Conçu par Moshe Safdie architecte, le pavillon Jean-Noël-Desmarais du Musée des beaux-arts, 1987-1991, était réalisé en collaboration avec les firmes Lemay et Associés et Desnoyers Mercure³¹³. Le projet original visait à intégrer au site muséal de la rue Sherbrooke une nouvelle structure monumentale du côté sud, axée sur le bâtiment original implanté du côté nord, conçu et réalisé en 1912 dans le style Renouveau classique par les frères Edward (1867-1923) et William Sutherland Maxwell (1874-1952)³¹⁴.

Recouvert du même marbre blanc, il devait constituer l'écho du vieux bâtiment, s'intégrant au contexte urbain tout en renforçant l'image du musée. Une des esquisses préliminaires de cet ambitieux projet d'architecture présentait une composition symétrique où une grande arche monumentale double encadrait une immense verrière centralisée définissant un vaste espace civique permettant la transition entre la rue et les espaces d'exposition³¹⁵. Devant doubler la superficie du musée, le nouveau pavillon était relié à l'ancien bâtiment par un passage souterrain sous la rue³¹⁶.

À la suite des pressions de groupes de conservation montréalais pour conserver le New Sherbrooke, ancien immeuble résidentiel de style néo-Renaissance réalisé en 1905 par Dunlop & Heriot et occupant le coin nord-ouest du quadrilatère délimité par les rues Sherbrooke, Crescent et Bishop, de même que quelques résidences victoriennes de la rue Crescent, Safdie devait en réviser complètement le design³¹⁷.

Son premier projet éliminant le New Sherbrooke avait indisposé les groupes de pression et le Musée s'engageait donc en 1987 à suivre les recommandations d'une consultation publique en présentant deux projets de Safdie : le premier consistait dans son grand geste urbain original réalisé au moyen d'une imposante structure monumentale, le second intégrait le New Sherbrooke et comportait un caractère hybride de compromis³¹⁸.

Présentant un problème de composition difficile, cette alternative ne constituait pas le meilleur concept architectural. La conservation du New Sherbrooke faisant toutefois état d'une nette préférence, le projet était remanié entièrement à cette fin, résultant en une composition mixte ne conservant en contrepoint qu'une partie du grand geste urbain original, décalé vers l'est du site (fig. 4.114). De cet ancien bâtiment dont les façades contribuaient à l'ambiance locale de la rue Sherbrooke, il était finalement décidé de démolir tout le reste pour permettre la reconstruction de nouvelles installations derrière ses deux façades de brique restaurées³¹⁹. À travers le site, deux allées publiques étaient aménagées en forme de T, la première constituant un mail piétonnier couvert depuis la rue Crescent à la rue Bishop, la seconde depuis la rue Sherbrooke à travers la chambre urbaine, jusqu'au bloc centralisé des ascenseurs du musée à l'arrière, constituant le noyau principal des circulations verticales³²⁰.

Présentant toutes les caractéristiques du classicisme postmoderne, ce complexe réalisé de 23 000 mètres carrés intégrait sur ses façades multiples plusieurs traitements et styles architecturaux différents³²¹. La présence d'une rangée de maisons victoriennes d'échelle réduite sur la rue Crescent conduisait à la planification de trois blocs interconnectés par des ponts, soit le bloc d'accueil, le bloc situé derrière les façades du New Sherbrooke et le pavillon arrière de la rue Bishop³²².

Faisant face à l'avenue du Musée, l'entrée décentrée vers l'est du nouveau complexe était soulignée par un arc triomphal postmoderne de marbre du Vermont similaire, conduisant à une vaste chambre urbaine de plusieurs étages recouverte d'une immense verrière inclinée (fig. 4.115)³²³. En façade, la hauteur du nouveau bâtiment établissait une continuité visuelle avec l'ancien immeuble résidentiel de brique rouge, les deux bâtiments se rejoignant presque, séparés par une mince bande verticale vitrée³²⁴.

Alors que les nouvelles façades latérale et arrière en brique et béton de la rue Bishop faisaient adéquatement le lien entre le New Sherbrooke et les vieilles résidences victoriennes de la rue Bishop, la façade au coin nord-ouest de la rue Crescent présentait une succession de panneaux verticaux de granit de couleurs différentes, allant du rouge, au rose, au vert, au gris, visant à intégrer les couleurs de l'architecture environnante, mais constituant un parti architectural polychrome controversé³²⁵.



Figure 4.114 : Vue oblique du nord-est sur le pavillon Jean-Noël-Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal, 1987-1991, conçu par Moshe Safdie
The Canadian Architect, vol. 37, no. 6, juin 1992, p. 28.



Figure 4.115 : Vue intérieure de profil sur la chambre urbaine du pavillon Jean-Noël-Desmarais
The Canadian Architect, vol. 37, no. 6, juin 1992, p. 30.

Plus convaincante à l'intérieur qu'à l'extérieur, cette importante réalisation architecturale regroupait plusieurs salles d'exposition sur plusieurs niveaux, accessibles depuis une vaste chambre urbaine dont l'immense verrière inclinée et presque immatérielle était supportée par une structure tridimensionnelle high-tech et néomoderne, du type méro-navtec utilisé par I. M. Pei pour la réalisation de la pyramide du Louvre, à Paris, 1985-1989³²⁶. Au dernier niveau, les salles d'exposition étaient pourvues d'un éclairage naturel zénithal au moyen de puits de lumière, alors que l'aménagement intérieur des salles d'exposition donnant sur la rue Sherbrooke se faisait sans références aux ouvertures des façades conservées. À la jonction du bloc d'accueil et du bloc New Sherbrooke, une rampe piétonnière, aux marches profondes et de faible hauteur inhabituelle, était aménagée en ciseau, offrant de belles vues sur le grand espace ouvert intérieur, de même que sur l'extérieur³²⁷.

Dans l'ensemble, ce grand immeuble complexe et monumental constituait un vaste compromis, guère plus satisfaisant pour l'architecte, l'institution, les organismes de préservation impliqués et le public³²⁸. Réalisé au coût de 95 millions de dollars, le pavillon Jean-Noël-Desmarais était finalement inauguré en novembre 1991 avec une exposition du peintre Jean-Paul Riopelle (1923-2002)³²⁹. Constituant une des réalisations institutionnelles montréalaises les plus importantes et controversées de la période de réappropriation, il se voyait attribuée une mention lors du prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec en 1992.

Réalisés de 1971 à 1991, ces quatre grands projets montréalais constituaient le troisième sous-critère de preuve relativement à Expo'67, source d'une montréalité nouvelle. Ils constituaient les œuvres les plus marquantes d'une troisième phase évolutive caractérisée par l'intégration postmoderne de bâtiments patrimoniaux à de nouveaux complexes urbains. Grandes œuvres architecturales représentatives du modernisme tardif et du postmodernisme classique, ces quatre réalisations majeures des années soixante-dix et quatre-vingts comportaient toutes quelques composantes high-tech faisant écho à l'expérimentation technologique d'Expo'67.

L'agora de l'UQAM présentait à l'intérieur une structure de toiture exposée en acier constituant un traitement moderne structuraliste dans un contexte patrimonial et moderniste tardif. Avec l'enveloppe extérieure de l'édifice Davis, la Maison Alcan présentait un mur-rideau d'esprit moderniste à la fine pointe de la technologie. Le Centre Canadien d'Architecture présentait quant à lui des marquises en profilés d'aluminium d'esprit moderniste dans la partie haute de ses murs extérieurs, agrémentant le caractère autrement austère de ses façades postmodernes, classiques et montréalaises de pierres grises. Enfin, le pavillon Jean-Noël-Desmarais présentait dans la vaste chambre urbaine du bloc d'accueil une grande verrière minimaliste fort sophistiquée, supportée par une structure tridimensionnelle légère à la fine pointe de la technologie, déployant tubes et tiges de métal, haubans et câbles, boules chromées de connexion et ancrages en post-tension.

Le quatrième et dernier sous-critère de preuve consiste enfin dans l'analyse d'œuvres montréalaises de quatre importantes figures du design architectural au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, lors d'une quatrième phase évolutive néomoderniste de montréalité. Empruntant au langage de l'architecture vernaculaire et réemployant à l'occasion des structures existantes, des architectes tels que Jacques Rousseau (né en 1948), Dan S. Hanganu (né en 1939), de même que Cayouette et Saia et Saucier + Perrotte développaient de nouveaux vocabulaires architecturaux et styles distinctifs. Constituant un mouvement régionaliste typique, cette nouvelle école de Montréal s'appuyait sur les acquis du passé, depuis l'expérimentation formelle et technologique d'Expo'67 aux mouvements de préservation actifs des années soixante-dix, à l'architecture postmoderne classique des années quatre-vingts intégrant des structures historiques montréalaises.

Diplômé de l'école d'Architecture de l'Université de Montréal en 1976, Jacques Rousseau devenait membre de l'Ordre des Architectes du Québec (OAQ) en 1981, enseignant comme professeur invité au Département de design de l'UQAM de 1982 à 1998, avant de devenir professeur à l'école d'architecture de l'université McGill en 1998³³⁰. Exceptionnelle, sa brève carrière de praticien démontrait aux jeunes architectes en devenir qu'il était possible de réussir dans cette profession difficile avec une approche hautement personnelle et individualisée³³¹.

Dès 1981, ce jeune architecte montréalais dont la pratique individualiste, personnelle et de petite échelle se distinguait de celle des grandes firmes établies, obtenait une première distinction pour la maison Choquette, Saint-Pie de Bagot, 1980, lors du prix d'excellence de l'OAQ en 1981. Objet d'une collaboration exceptionnelle entre architecte et client, cette résidence de coût et de dimensions modestes présentait des références formelles à la tradition constructive vernaculaire locale, indiquant déjà un souci contextualiste et traditionaliste³³².

Elle était suivie deux ans plus tard d'une autre réalisation primée lors du prix d'excellence de l'OAQ en 1983. Faisant l'objet d'une distinction, le bar Braque, 980, rue Rachel Est, Montréal, 1983, par André Fortin et Jacques Rousseau, se distinguait pour la délicatesse et la discrétion contextualiste de son insertion parmi les humbles résidences de deux étages de la rue Rachel, de même que pour l'esprit inventif de ses détails d'architecture intérieure (fig. 4.116)³³³. Ceux-ci incluaient le traitement soigné du bar et les motifs géométriques décoratifs appliqués aux murs latéraux. Un modèle d'insertion non mimétique, ce bar présentait un espace restreint remarquable pour la variété du traitement architectural de ses murs, son plafond et son mobilier. Le thème de la théâtralité y était abordé avec l'emploi d'images à la fois familières et inhabituelles. Le design se prêtait à une liberté d'interprétation du réel et de son double dans un aménagement habilement structuré le long d'un axe de circulation reliant l'entrée du bar à la piste de danse au fond de la salle³³⁴.

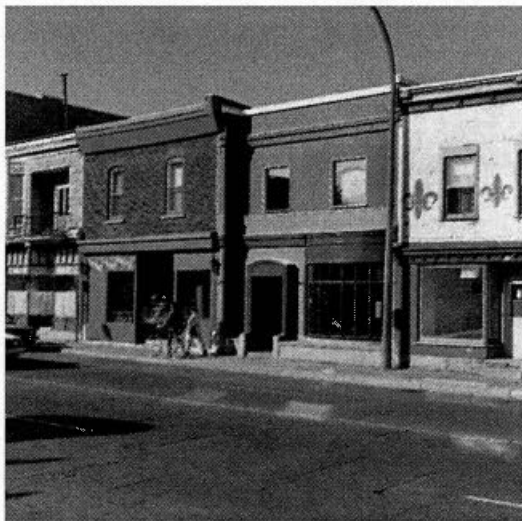


Figure 4.116 : Vue sur la façade du bar Braque, Montréal, 1983, par Jacques Rousseau
1890-1990. *Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 19.

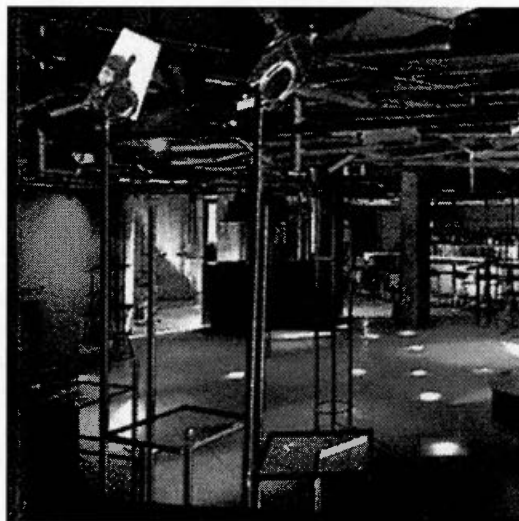


Figure 4.117 : Vue intérieure du bar Business, Montréal, 1985, par Jacques Rousseau
1890-1990. *Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 22.



Figure 4.118 : Vue extérieure oblique sur la Maison coloniale, Montréal, 1985-1989, par Jacques Rousseau
1890-1990. *Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 82.

Ce projet était suivi du bar Business, 3500, boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1985, primé par une mention lors du prix d'excellence de l'OAQ de 1986. Un aménagement avant-gardiste d'architecture intérieure, ce bar séduisait autant pour l'audace déconstructionniste de son concept que pour la qualité minimaliste de ses détails, jouant sur l'esthétique de la destruction et permettant des installations toujours renouvelées (fig. 4.117)³³⁵.

Se rapprochant de la non-architecture, il déployait une esthétique minimale distinctive caractérisée par un dépouillement primitif, baroque et post-nucléaire d'un non-lieu architectural invitant à la danse³³⁶. Présentant des formes linéaires, courbes et fragmentées, un béton brut faussement brisé, des colonnes de type industriel et une frise en barres d'acier d'armature grossièrement soudées, ce bar se voulait une interprétation par analogie du caractère rude et industriel du secteur sud du boulevard Saint-Laurent³³⁷. Ces deux bars se démarquaient donc des autres projets primés par l'OAQ au cours des années quatre-vingts par la qualité remarquable de leur design hautement personnalisé et leur ambiance intérieure de conception unique.

Œuvre la plus médiatisée de Jacques Rousseau, la Maison coloniale, 4333, rue Coloniale, Montréal, 1985-1989, constituait un manifeste d'architecture urbaine montréalaise, créant un lien original avec son contexte en tirant parti de sa situation et de son site. Son caractère et son échelle dérivait de la volonté de l'architecte à contribuer à la restructuration urbaine du quartier du Plateau Mont-Royal³³⁸.

S'élevant sur plus de trois étages à la pointe d'un îlot à l'angle des rues Marianne et Coloniale, elle présentait une façade symétrique incluant deux volumes parallélépipédiques de béton verticaux identiques, séparés par un mur central vertical en retrait³³⁹. Pourvu de murets et d'escaliers de béton à la base, elle déployait en saillie à l'arrière une grande dalle verticale de béton perforée servant de mur mitoyen de même que des ailerons et des corniches en dalles de béton surplombant et bordant partiellement les deux tours (fig. 4.118).

Abritant un atelier d'architecture, l'étage intermédiaire était entièrement vitré, les autres étages ne présentant comme motif décoratif qu'une petite fenêtre à guillotine isolée au milieu de chaque face de béton brut³⁴⁰. Sommaire et minimal, le traitement architectural semblait inachevé, dépourvu de finition. Ni banal et discret, ni modeste et émouvant, ce curieux bâtiment brut et non conformiste rompait avec le paysage environnant. À demi intégré au contexte, il intriguait par sa différence. Aboutissement d'une recherche intellectuelle explorant les aspects formels du logis, cette maison très spéciale se distinguait par son unicité artistique, sculpturale et non reproductible plutôt que par sa subtile intégration au contexte³⁴¹. Visant à compléter la ville, elle empruntait partiellement à l'habitation vernaculaire, symbolisant de plus la croissance agrégative urbaine par morcellement formel, reflétant les irrégularités de la ville comme un miroir, rendant hommage aux matériaux contemporains tels que le

béton et le métal bruts retrouvés un peu partout dans l'architecture moderne et postmoderne montréalaise.

Né à Iasi en Roumanie, Dan S. Hanganu obtenait son diplôme en architecture de l'université de Bucarest en 1961. Il arrivait à Montréal en 1970 après avoir acquis une première expérience en Roumanie et en France³⁴². Ayant travaillé une décennie complète à titre de chargé de design dans divers bureaux de Montréal et de Toronto, il ouvrait son propre atelier à Montréal en 1979. En partie influencé par le postmodernisme de la période, il demeurait toutefois fort attaché à la tradition moderne. Mélangeant travail manuel et production industrielle, il attribuait une valeur plastique aux éléments industrialisés les plus humbles, les chargeant de poésie humaniste en apportant lumière et vie à des compositions où l'ornementation était inséparable de la logique constructive³⁴³. Avec une série ininterrompue de réalisations plus spectaculaires les unes que les autres, sur une période de plus de 25 ans, il s'avérait être l'architecte concepteur le plus significatif de la période qui œuvrait à Montréal.

Ses premiers travaux portant sur le logement, il réalisait tout d'abord quelques ensembles résidentiels à l'île des Sœurs, à Laval et à Mont Tremblant. Un des défis les plus exigeants de la discipline, l'habitation s'avérait pour lui la base de l'architecture, sa première raison d'être. Traduisant une grande sensibilité, ces premiers projets conjuguèrent espace intérieur et lumière naturelle dans la création de cadres de vie harmonieux. Suivant une approche originale, il redéfinissait la maison de banlieue sous ses aspects d'aménagement intérieur et de regroupement, construisant tout d'abord 18 maisons en rangée sur la rue de Gaspé à l'île des Sœurs en 1979-1980.

Son rôle combiné d'architecte, promoteur, développeur et entrepreneur lui permettait un plus grand contrôle et une plus grande liberté. Situé en bordure d'un boisé, ce premier développement faisait usage de techniques de construction traditionnelles. Les plans individualisés se déployaient à l'horizontale et à la verticale depuis le centre des logements où l'on retrouvait une masse sculpturale constituée d'un foyer et d'un escalier. La lumière naturelle y pénétrait abondamment par les fenêtres, mettant en valeur la fluidité spatiale interne³⁴⁴.

À l'extérieur, l'aspect général de ces maisons était fortement articulé, élaboré depuis des volumes multidirectionnels, la brique brune constituant un matériau unique (fig. 4.119). Des éléments décoratifs et des motifs variés animaient la composition : variation verticale de l'appareillage de brique, détails ponctuels ou linéaires tels que découpage du parapet, petite fenêtre de cuisine en saillie, couleur sombre et contrastante pour les parapets et les cadres d'ouverture, profil asymétrique d'entrée à colonne simple, marches précédant les entrées privées, etc.³⁴⁵. Le tout rappelait la ville de Montréal, ses quartiers populaires, ses rues bordées d'arbres, d'escaliers extérieurs, de balcons et de boiseries ornementales de période victorienne.



Figure 4.119 : Vue extérieure oblique sur les façades des habitations de la rue Gaspé, île des Sœurs, Montréal, 1979-1980, par Dan S. Hanganu
Dan S. Hanganu architecte, p. 30.



Figure 4.120 : Vue oblique sur les façades des maisons de la rue Corot, île des Sœurs, Montréal, 1981-1982, par Dan S. Hanganu
Bergeron, Architectures du XXe siècle au Québec, p. 237.

Ce premier projet faisait l'objet d'une distinction de l'OAQ lors du prix d'excellence de 1981 pour la qualité de son design et son étroit contact avec la nature³⁴⁶.

Un projet similaire suivait bientôt sur la rue Corot, île des Sœurs, 1981-1982. Hanganu y construisait 18 maisons en rangée en bordure du fleuve. Disposées en trois groupes séparés de six unités, ces maisons étaient construites sur des pieux, avec sous-sol en béton, structure de bois et revêtement de brique. On y retrouvait de grandes et hautes fenêtres orientées vers le fleuve au niveau principal et à l'étage, pourvues de garde-corps métalliques aux motifs géométriques hautement décoratifs. D'autres vues intéressantes résultaient de la reconnaissance des quatre directions pour chaque maison, avec un découpage angulaire des fenêtres sur les arêtes de coins³⁴⁷.

Variant en appareillage, le traitement non statique de la brique de couleur paille était stabilisé par des colonnes métalliques tubulaires exposées. Elles constituaient un important élément dans le vocabulaire utilisé, tout comme les angles métalliques exposés de couleur sombre encadrant les nombreuses ouvertures (fig. 4.120). Fonctionnelle et ornementale, cette ferronnerie peinte en noir contrastait fortement de par le matériau et la couleur, générant une expression architectonique faite d'abstraction géométrique, de dépouillement et d'ornementation architecturale³⁴⁸.

Comme le parapet de toiture encoché au centre et de couleur intermédiaire, les bouches de ventilation en dessous servaient d'éléments ponctuels décoratifs dans le dessin des façades, côté fleuve³⁴⁹. Des deux côtés, la répétition et la superposition des plans aux dessins précis et équilibrés témoignaient d'une riche invention formelle infléchie par la mise en rapport avec le contexte. Les volumes construits offraient équilibre et justesse dans leurs proportions. Réalisée au moyen de nombreuses variations de couleurs, de textures et de matériaux, de proportions, de formes et de plans, de jeux de composition et d'assemblages de détails, le traitement décoratif des façades se voulait avant tout géométrique et orthogonal, rappelant vaguement les réalisations néo-plasticistes de Stijl de Gerrit Rietveld (1888-1964) telles que la maison Schröder-Schröder, Utrecht, 1924. Quant à la composition intérieure de ces maisons, elle était élaborée depuis un espace central vertical où un puits de lumière de toiture éclairait naturellement un escalier de qualité sculpturale³⁵⁰.

Ces 36 maisons de brique en rangée tournées vers la forêt ou vers le fleuve établissaient un nouveau standard nord-américain en habitation suburbaine à densité moyenne. Malgré l'économie du module de façade de 6,7 mètres de large, l'ingéniosité du plan et de la coupe rendait ces maisons très spacieuses³⁵¹. Par une légère surélévation du rez-de-chaussée et la manipulation adroite de la topographie, elles intégraient de plus un stationnement d'automobiles.

L'interprétation personnelle de l'ornementation architecturale constituait un des traits caractéristiques dans l'œuvre ultérieure de Hanganu. Les escaliers intérieurs aux dégagements éclairés « zénithalement » et la terrasse extérieure du côté sud devenaient des standards dans ses projets résidentiels, tout comme le corps de maçonnerie de l'enveloppe, l'appareillage décoratif de briques en soldat, les découpages en retrait, les larmiers encochés et les garde-corps tubulaires, les fenêtres de serre, les revêtements à angle, la justesse des proportions et la finesse des détails³⁵². Ces éléments constituaient la base d'un vocabulaire architectural montréaliste personnalisé qu'il développait ensuite sous plusieurs facettes suivant le type de bâtiment à concevoir.

Ainsi, l'ensemble unifamilial du parc Quesnel, situé dans la Petite Bourgogne, 1982-1984, consistait en un complexe de 21 logements utilisant des formules de composition similaires. Son implantation au milieu d'une surface gazonnée à une quinzaine de mètres du trottoir se démarquait nettement de celle des maisons avoisinantes, évoquant plutôt le bâtiment institutionnel ou de banlieue. Le complexe présentait un système symétrique et juxtaposé d'unités résidentielles en rangée, avec portes cochères typiques du quartier, surmontées d'un toit vitré, avec escaliers extérieurs à l'abri (fig. 4.121)³⁵³.

Traitant de façon abstraite l'architecture vernaculaire montréalaise, l'architecte s'inspirait de l'architecture néo-rationaliste tessinoise de Mario Botta (né en 1943), faisant usage de volumes géométriques clairement découpés et de structures triangulaires vitrées au sommet d'ouvertures fendant verticalement les façades³⁵⁴. Les bandes horizontales alternées en brique brune et blocs de béton se voulaient de plus un écho contextualiste de l'alternance entre pierre grise et brique brune des maisons du quartier. En complément, on retrouvait enfin des tuyaux servant de colonnes décoratives.

Cette réalisation faisait l'objet d'une mention lors du prix d'excellence de l'OAQ de 1984, se distinguant par la recherche d'une esthétique enrichie de connotations historiques et régionales³⁵⁵. Elle était suivie de l'ensemble résidentiel Val de l'Anse, île des Sœurs, 1984-1989, un complexe de 100 appartements s'élevant sur 14 étages accompagné de 10 maisons de ville et services communs, et des Habitations Crémazie, Montréal, 1984-1986, complexe pour personnes âgées de 72 appartements sur 8 niveaux, récipiendaire d'une mention d'excellence de l'OAQ en 1987.

Avec Le Clos Saint-Bernard, Outremont, 1986-1987, Hanganu recyclait un ancien garage de cinq étages en complexe polyvalent abritant bureaux, boutiques et appartements (fig. 4.122). Résultant d'un effort de préservation, ce projet consistait en un recyclage d'architecture industrielle outremontaise où l'architecte s'inspirait surtout du bâtiment existant et de son usage original³⁵⁶. Des éléments étaient aussi empruntés aux édifices environnants permettant



Figure 4.121 : Vue oblique sur les façades des habitations du parc Quesnel, Montréal, 1982-1984, par Dan S. Hanganu
Dan S. Hanganu architecte, p. 27.



Figure 4.122 : Vue oblique sur Le Clos Saint-Bernard, Outremont, Montréal, 1986-1987, par Dan S. Hanganu
Architecture Québec ARQ, août 1989, p. 32.

une meilleure intégration au contexte. Faisant usage d'une ornementation tubulaire sculpturale appliquée à l'entrée et au premier niveau, le traitement architectural de l'ancien immeuble se voulait sobre et élégant, constituant un troisième mode d'expression personnalisé.

Avec l'obtention de commissions institutionnelles plus importantes, Hanganu développait enfin une quatrième approche, faisant usage d'un vocabulaire néomoderne, néo-rationaliste et post-constructiviste caractérisé par de grands volumes articulés de pleins et de vides, l'expression d'éléments structuraux, une absence de couleurs, des tonalités dominantes grises, des matériaux variés aux textures contrastantes, des éléments de façades en saillie et retrait favorisant les jeux d'ombre. On retrouvait ce type d'architecture dans le complexe Chaussegros-de-Léry, Montréal, 1987-1992, le nouveau pavillon des HEC de l'Université de Montréal, 1992-1996, et le pavillon de design de l'UQAM, 1994-1995.

Ayant fait l'objet d'un concours remporté par Hanganu, le premier de ces projets constituait une première commande d'envergure. Réalisé en collaboration avec les firmes Provencher Roy et Cardinal Hardy, il consistait en la reconstruction de l'îlot est adjacent à l'hôtel de ville, rue Notre-Dame. Terminant la perspective axiale de la rue, la masse imposante du complexe consolidait le tissu urbain. Application typologique du *perimeter block*, concept vieux de 70 ans, il ceinturait tout le quadrilatère, abritant bureaux, commerces et habitations, de même qu'un jardin au centre, accessible depuis deux passages piétonniers³⁵⁷. Au coin des rues Gosford et Notre-Dame, une tour surélevée constituait un important signal urbain (fig. 4.123).

Un vocabulaire innovateur réinterprétant les éléments variés de l'architecture du Vieux-Montréal articulait les façades largement découpées à la base et perforées de rubans de fenêtres en rangées verticales. Le tracé des façades, le choix des matériaux et le dessin de leurs assemblages établissaient un rapport étroit avec le contexte immédiat dominé par les masses imposantes de l'hôtel de ville et de la Cour municipale.

Leur tracé et leur relief y étaient ajustés par le traitement de la maçonnerie et la superposition d'éléments en acier galvanisé. Un parement lisse en grands blocs de béton était interrompu par des lits horizontaux de petits blocs minces, longs et rugueux rattrapant les hauteurs existantes du bâti environnant et marquant l'échelle du piéton. Opposant modernité et tradition, industrie et artisanat, ces contrastes enrichissaient les surfaces murales en établissant de nombreux rapports contextuels depuis un ensemble complexe de détails variés³⁵⁸.

Point culminant de sa carrière, le Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière, 1990-1992, constituait un dernier type de projet où Hanganu pouvait exprimer toute sa virtuosité en réinterprétant différemment les critères du nouveau montréalisme³⁵⁹. Réalisé à l'occasion du 350^e anniversaire de Montréal, cet édifice néomoderne était construit sur le lieu

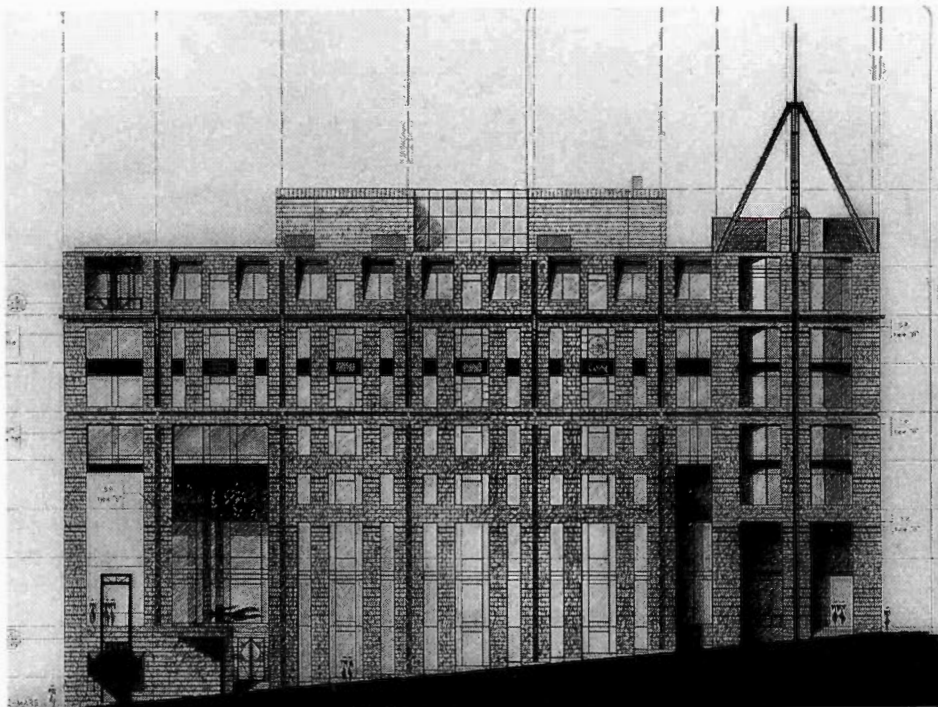


Figure 4.123 : Élévation sur la rue Gosford du projet gagnant du complexe Chaussegros-de-Léry, Montréal, 1987-1992, par Dan S. Hanganu, Provencher Roy et Associés, Groupe Cardinal Hardy
Dan S. Hanganu architecte, p. 20.



Figure 4.124 : Vue oblique sur le Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière, 1990, par Dan S. Hanganu, Provencher Roy
Architecture Québec ARQ, no. 67, juin 1992, p. 33.

même de la fondation de Montréal au cœur du Vieux-Montréal. Il reconstruisait fidèlement le coin de la rue de la commune et de la place Royale, redessinant approximativement la silhouette du dernier bâtiment à occuper le site. Épousant la forme d'un éperon et occupant un lieu stratégique en face du Vieux-Port, l'édifice présentait une masse sculpturale de pierre grise s'intégrant parfaitement au tissu urbain historique. Meublant le coin sud-est du site, la tour d'angle sculpturale, asymétrique et fragmentée rappelait celle de l'ancien édifice de la Royal Insurance Co., 1861, par John William Hopkins (1825-1905), démoli en 1947 à la suite d'un incendie³⁶⁰. Elle constituait à la fois un élément fonctionnel et symbolique, agissant comme signal visuel, marquant l'entrée et abritant un belvédère. Pourvues d'un assortiment varié de pleins et de vides, les façades verticales de pierre lisse percées d'étroites fenêtres verticales présentaient des stries horizontales superposées marquant chacun des cinq étages (fig. 4.124).

Réinterprétant la volumétrie d'un édifice disparu, utilisant un matériau de revêtement traditionnel tel que la pierre grise, déployant une fenestration permettant des percées visuelles et une vue extérieure sur les exhibits, ce musée mettait de plus en valeur des vestiges archéologiques souterrains accessibles au public. Il était en effet construit sur un système de pieux implanté entre des vestiges constituant le but premier de la visite³⁶¹.

Dans cette spectaculaire réalisation, on retrouvait une vive tension entre passé et présent, mémoire et action, fonction et ornementation. Comme pour les autres projets de l'architecte, ce musée présentait des détails architecturaux subtils et audacieux, constituant une caractéristique de son style personnel. Largement publié, cette importante icône d'architecture montréalaise faisait l'objet du prix d'excellence de l'OAQ en 1993.

Durant les années quatre-vingts et ultérieures, la firme montréalaise Cayouette Saia et associés, suivie de Saia et Barbarese, se distinguait pour la qualité de ses projets et ses réalisations. Elle obtenait une première distinction lors du prix d'excellence de l'OAQ de 1985 pour la résidence Desourdy, à Bromont, 1984³⁶². Celle-ci retenait l'attention pour l'habileté des concepteurs à concilier la tradition constructive locale et l'architecture postmoderne d'avant-garde. La firme remportait ensuite le prix d'excellence de 1987 pour la rénovation et l'agrandissement du siège social de la compagnie Johnson & Johnson, Montréal, 1983-1986³⁶³. Jugée une réalisation d'une grande cohérence, ce complexe offrait une finesse d'exécution exceptionnelle et contribuait à revitaliser un quartier oublié de Montréal. S'avérant une expérience avant-gardiste, le recyclage de cet ancien complexe industriel, situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, sur le boulevard Pie IX, constituait une réalisation significative en design architectural, de même que sur le plan urbain (fig. 4.125).

Réalisé à peu de frais, ce projet présentait une belle séquence d'espaces internes et externes, redonnant une nouvelle vie à un vieux complexe industriel menacé. Les architectes

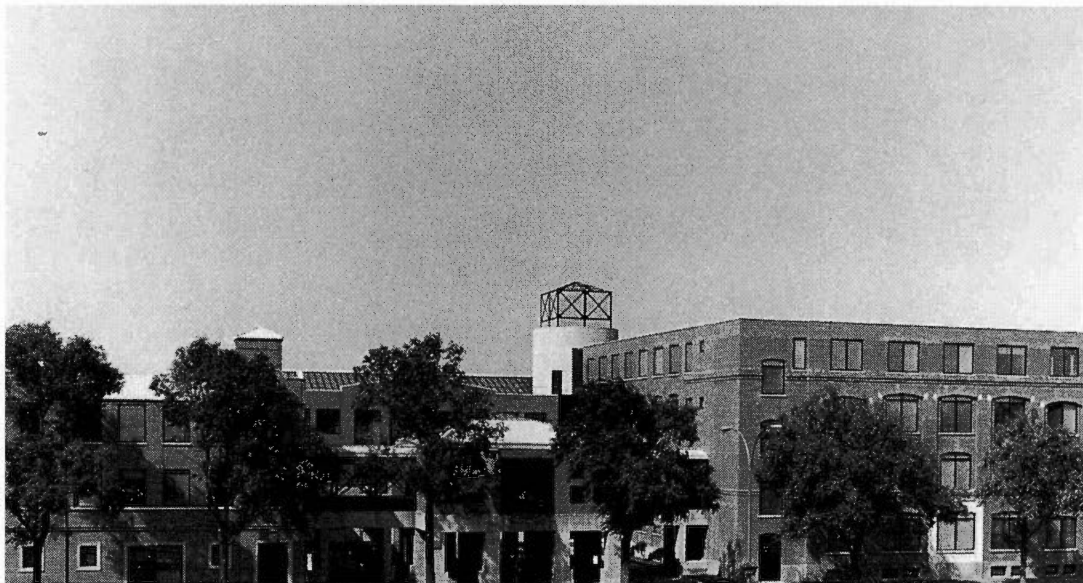


Figure 4.125 : Vue d'ensemble sur la façade principale du siège social de la société Johnson & Johnson, Montréal, 1983-1986, par Cayouette Saia et Associé
1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090, p. 23.

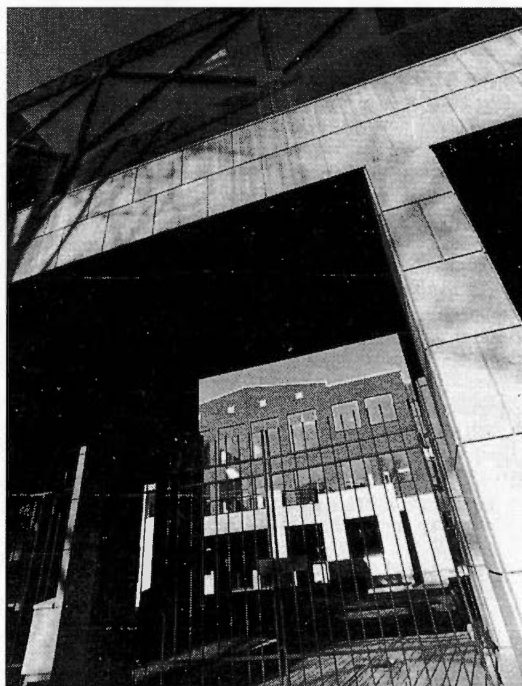


Figure 4.126 : Vue partielle sur le petit pavillon d'entrée
Architecture Québec ARQ, no. 54, avril 1990, p. 35.

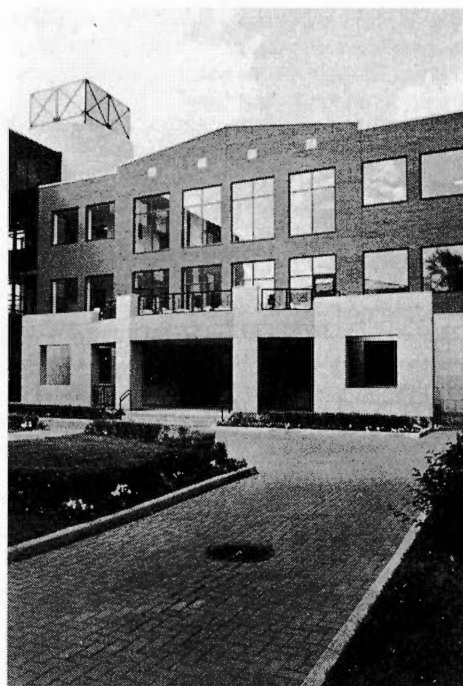


Figure 4.127 : Vue partielle sur la façade de l'entrée principale
 Bergeron, *Architectures du XXe siècle au Québec*, p. 224.

persuadaient alors les administrateurs de la compagnie de rénover leurs bâtiments occupés depuis 1919 plutôt que de déménager leur siège social pan-canadien au centre-ville de Montréal, dans de nouveaux locaux plus dispendieux³⁶⁴. La restauration des anciens bâtiments industriels allait contribuer à donner plus de caractère à de nouveaux bâtiments postmodernes greffés à l'ensemble.

Avant la rénovation, la compagnie occupait trois bâtiments. Avec leurs murs de brique porteurs et leur structure de poutres et de poteaux de bois, deux de ces ouvrages étaient typiques de la première architecture industrielle du Québec. Ils constituaient l'aile sud de trois étages, 1926, par Leslie Perry, et l'aile nord de trois étages, 1912, située du côté de la rue Rouen, rehaussée d'un autre étage en 1936. De moindre intérêt, un troisième bâtiment était inséré entre les deux premiers, les reliant au moyen d'appentis³⁶⁵.

Le concept de réaménagement utilisé visait à démolir ce bâtiment central irrécupérable pour aménager une cour ouverte entre les deux autres ailes existantes reliées par deux nouveaux bâtiments en brique, en verre et en béton préfabriqué. Situé en bordure du boulevard Pie IX, le premier épousait la forme d'un petit pavillon classique suspendu au-dessus du vide comme un écrin sur un piédestal (fig. 4.126)³⁶⁶. Il signalait l'entrée du complexe et donnait plus de continuité aux façades. Abritant quatre salles de réunion abondamment éclairées à l'étage, il était connecté au moyen de passerelles aux deux bâtiments existants. Édifié sur de gros piliers de béton formant des portes cochères, il permettait le passage des véhicules et des piétons en dégageant la vue sur une cour intérieure carrée. Cette dernière constituait le cœur du complexe, apportant espace, lumière naturelle et prestige. Inspiré des hôtels privés français classiques, cet arrangement inhabituel embellissait la devanture sur le boulevard, déployait les bâtiments importants sur le site et donnait de la noblesse aux deux bâtiments industriels recyclés en bureaux³⁶⁷.

Située à l'arrière de la cour principale et servant d'entrée principale au complexe, la seconde addition comprenait un grand hall faisant toute la largeur et la hauteur de l'édifice, donnant accès à des salles pour le personnel et les ordinateurs au rez-de-chaussée, à une cafétéria et un gymnase au deuxième étage. L'ordonnance presque classique des piliers trapus du pavillon d'entrée se répétait au fond de la cour, dans le portique de l'entrée principale (fig. 4.127)³⁶⁸. Il était prolongé sur les côtés par des écrans de béton préfabriqué découpés et percés d'ouvertures carrées. Donnant du relief à la façade au niveau du rez-de-chaussée, ces écrans réalisaient la transition entre l'architecture extérieure et intérieure, une séquence supplémentaire d'écrans parallèles apparaissant au-delà des portes, où un vaste hall déployait des passerelles, des galeries et des escaliers³⁶⁹. Il offrait aux visiteurs une riche expérience spatiale et dynamique.

Dans les deux cas, les matériaux employés étaient du béton poli au rez-de-chaussée, de la brique aux étages et des fenêtres en verre miroir. Par leur volumétrie équilibrée, la gamme uniforme des matériaux employés, les proportions balancées des fenêtres et une ornementation postmoderne bien choisie, ces nouvelles structures s'intégraient harmonieusement à l'architecture extérieure des bâtiments industriels existants. Dans son ensemble, le complexe déployait un vocabulaire architectural hybride et intégré, consistant et varié, à la fois industriel, historique et postmoderne.

À l'intérieur, l'architecture de ces nouveaux pavillons s'avérait plus audacieuse, avec des espaces plus articulés, des matériaux plus variés, une ornementation plus élaborée. Le hall et la cafétéria offraient des espaces ouverts impressionnants éclairés naturellement, l'un par trois rangées de fenêtres superposées, l'autre par une grande verrière de toiture. À l'extrémité nord de la structure arrière, un silo de communication verticale sur plan carré incluant ascenseurs et escaliers se dressait comme un campanile³⁷⁰.

Dans l'ensemble, ce complexe au cadre de vie fort agréable se distinguait par ses qualités architectoniques, son audace de composition, présentant une architecture de caractère postmoderne et montréaliste, offrant des volumes harmonieux et bien équilibrés, des formes classiques, des couleurs sobres et des textures variées, des espaces spectaculaires et beaucoup de lumière naturelle³⁷¹. Réinterprétant l'esprit d'expérimentation d'Expo'67, il ravivait une ancienne tradition locale industrielle ayant largement contribué à faire la distinction de la métropole sur les plans urbanistique et architectural.

Fondée en 1988 par Gilles Saucier (né en 1958) et André Perrotte (né en 1959), l'agence Saucier + Perrotte se forgeait rapidement une renommée locale en conception architecturale pour ses bâtiments culturels néomodernes montréalistes au début des années quatre-vingt-dix³⁷². Ces jeunes architectes québécois de la seconde génération poursuivaient ensuite une carrière internationale avec divers projets culturels, institutionnels, universitaires et résidentiels au Québec, au Canada et à travers le monde. Faisant l'objet de nombreux prix, leurs œuvres s'avéraient innovatrices et bien travaillées, sensibles à l'environnement, présentant un formalisme d'une grande simplicité.

Affichant un langage néomoderne inventif et une sensibilité au patrimoine bâti montréalais, la rénovation du 225, rue Roy, Montréal, 1988, faisait tout d'abord l'objet d'une première mention lors du prix d'excellence de l'OAQ de 1989³⁷³. La firme se distinguait ensuite pour la rénovation de deux petits théâtres sur la rue Saint-Denis, avec l'emploi d'un vocabulaire néomoderniste rigoureux aux détails fort soignés. Étroitement intégrés à la rue et rehaussant la vie culturelle du quartier, ces deux théâtres étaient implantés à peu de distance l'un de l'autre sur le côté ouest de la rue, entre les façades de maçonnerie des maisons de trois étages³⁷⁴.

Réalisé en 1988, le premier projet consistait en la rénovation d'un immeuble industriel de deux étages et 40 000 pieds carrés, situé au cœur du Plateau Mont-Royal, au coin des rues Roy, Laval et hôtel de ville, dans une zone en pleine régénération. En raison de sa structure de béton et de son dégagement de plafond de 12 pieds, il contenait l'espace idéal pour le regroupement d'agences de production de films, de vidéos, de spectacles et de publicité³⁷⁵. Réalisé au coût de 1,8 million de dollars, le projet incluait le recyclage général de l'immeuble, y compris la rénovation des espaces communs et de la fenestration, de même que l'aménagement intérieur de deux suites de bureaux. L'intervention à l'extérieur demeurait relativement discrète sauf une longue bande de fenestration horizontale en aluminium naturel et l'organisation asymétrique de la façade qui incluait une entrée principale en aluminium anodisé, générant un dialogue entre les deux époques.

À l'intérieur, le grand hall asymétrique ouvert sur deux niveaux offrait une certaine théâtralité avec des effets de perspective, d'avant-plan et de cadrage de vue (fig. 4.128). Il s'agissait d'un assemblage d'éléments distincts composant l'espace comme un décor de plateau de tournage. Au fond du hall se dressait un grand mur-écran plaqué de panneaux d'acier brut, traversé par un escalier s'amincissant en montant et en accentuant la perspective³⁷⁶. Élément de référence principal, ce mur énigmatique évoquait la théâtralité par son apparence de trompe-l'œil. Le décor était complété par une passerelle d'acier latérale en porte-à-faux supportée par des triangles d'acier (fig. 4.129). Au-dessus de l'entrée, une salle polyvalente offrait un volume simple percé de petites ouvertures telle une salle de projection. Dans son ensemble, ce projet se démarquait par la subtilité de ses espaces, le jeu des matériaux, le dialogue entre le neuf et l'existant et l'architecture intérieure sur plan libre indépendante de la trame de colonnes en béton³⁷⁷.

Remplaçant une ancienne salle de cinéma érotique, le Théâtre d'aujourd'hui, 3900, rue Saint-Denis, 1990-1991, occupait l'espace de quatre résidences victoriennes du XIX^e siècle conservant la partie supérieure de leurs façades en pierre grise malgré le changement de fonction à l'intérieur. Elles étaient percées par une longue devanture vitrée en aluminium et verre surmontée d'une poutre continue. Au préalable, deux d'entre elles avaient perdu leurs façades originales au rez-de-chaussée. Les architectes en profitaient pour introduire un grand élément frontal contenant guichet et marquise. Ils devaient toutefois restaurer la partie supérieure des façades dans leur état original. Imposée par la ville de Montréal, cette solution de caractère insolite assurait la continuité des façades de la rue (fig. 4.130)³⁷⁸.

À l'intérieur, une simplicité formelle combinée à des textures et des couleurs de matériaux contrastants, en faisait un espace remarquable malgré un budget réduit. Une boîte recouverte de panneaux d'acier, la salle de spectacle étaient intégrée à l'arrière du site comme un objet

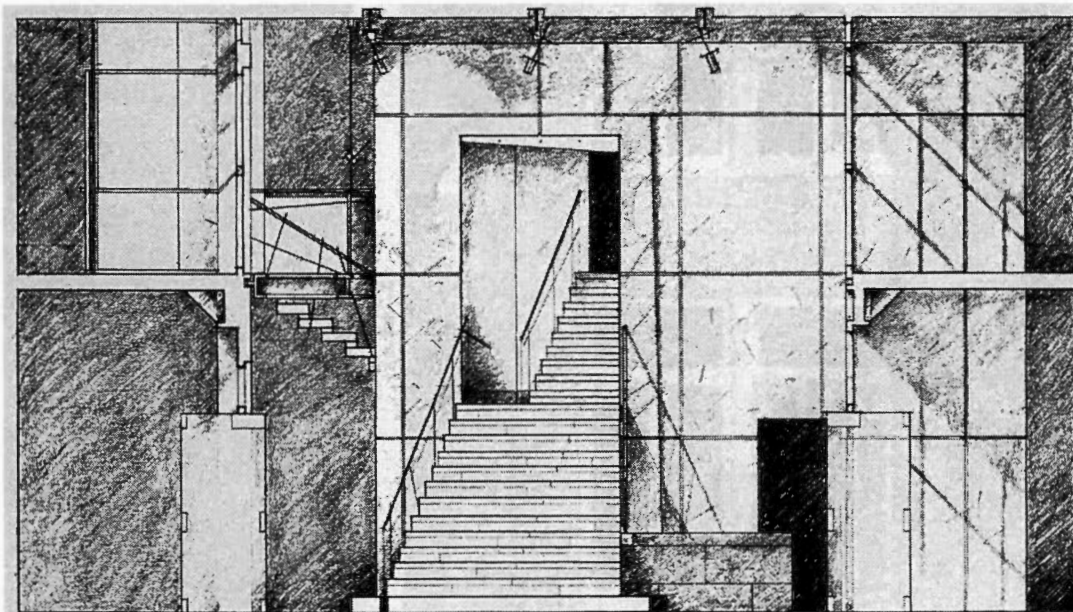


Figure 4.128 : Élévation du mur d'acier du hall d'entrée. Rénovation du 225, rue Roy est, Montréal, 1988, par Saucier + Perrotte
Architecture Québec ARQ, no. 52, décembre 1989, p. 19.



Figure 4.129 : Vue intérieure en contre-plongée du hall d'entrée vers l'étage
Architecture Québec ARQ, no. 52, décembre 1989, p. 19.



Figure 4.130 : Vue extérieure sur la façade du Théâtre d'aujourd'hui, rue Saint-Denis, Montréal, 1990-1991, par Saucier + Perrotte
The Canadian Architect, vol. 37, no. 9, septembre 1992, p. 15.

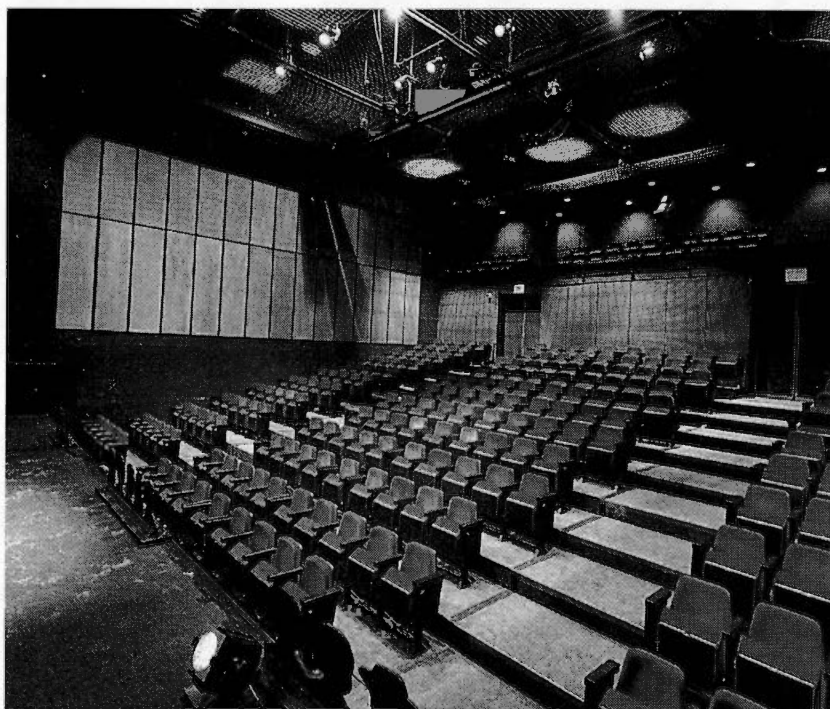


Figure 4.131 : Vue intérieure de la salle de spectacle du Théâtre d'aujourd'hui
The Canadian Architect, vol. 37, no. 9, septembre 1992, p. 19.

indépendant entouré d'espaces publics³⁷⁹. Produisant des spectacles de théâtre expérimental, la compagnie nécessitait un espace flexible pour des spectacles innovateurs ou traditionnels. Les six surfaces de la salle répondaient donc à des exigences scénographiques variables. Le plancher permettait des dispositions de sièges variées grâce à un système hydraulique. Les murs étaient pourvus de panneaux réversibles en bois naturel d'un côté et noir de l'autre. Quant au plafond, il incluait un plancher métallique transparent et grillagé pour les éclairagistes (fig. 4.131)³⁸⁰.

Supérieure en qualité, la rénovation du Théâtre du rideau vert, 1990-1992, réalisée en collaboration avec Lemay et associés, valait aux concepteurs le prix d'excellence de l'OAQ en 1991. Ce théâtre était entièrement reconstruit sur son site, occupé depuis 1960, à l'exception d'un appentis original qui était conservé. De composition néomoderniste parfaitement équilibrée, sa façade sans prétention présentait de la retenue, traduisant la fonction à l'intérieur sans interrompre la continuité visuelle de la rue. Au rez-de-chaussée, on retrouvait l'entrée principale vitrée sous une marquise restaurée, dans une zone sombre et contrastante. Plane, géométrique et orthogonale, la partie supérieure de la façade était blanche, dénudée et mondrianesque (fig. 4.132)³⁸¹. Nostalgique de la période héroïque de pionniers français tels que Le Corbusier et Pierre Chareau (1883-1950), l'architecture extérieure et intérieure de l'édifice rappelait vaguement l'esthétique et les ambitions du style international et de l'art déco français des années vingt, trente et quarante.

À l'intérieur, la simplicité fonctionnelle du bâtiment rappelait la morphologie de l'ancien théâtre, rehaussée par un design dépouillé aux matériaux contrastants. Les proportions de l'auditorium étaient modifiées pour permettre la création d'un foyer en L. Sur deux côtés, son volume était contenu par un mur externe visible depuis les deux niveaux du foyer. Recouvert de panneaux métalliques brillants vert sombre, le mur extérieur arrière penchait vers le foyer. Incliné vers le haut, il agissait comme seuil entre le hall et le monde théâtral imaginaire à l'intérieur (fig. 4.133)³⁸². Cette impression était renforcée par le découpage d'un vide elliptique dans le plafond et l'auditorium semblait disposé comme un objet dans l'espace public. À l'intérieur, il présentait un espace simple et orthogonal déployant un assemblage de plans inclinés, en récession ou curvilinéaires, réalisés dans divers matériaux contrastants.

Pourvus de murs en matériaux divers, aux formes, aux textures et aux couleurs variées, les foyers des deux théâtres étaient dotés d'un escalier sculptural ouvert de forme libre, de balustrades métalliques fines et ajourées, d'objets décoratifs et fonctionnels autoportants tels que luminaires et fontaines cylindriques dont le design étudié rehaussait la qualité des espaces (fig. 4.134)³⁸³. Des éléments, tels que portes, escaliers, garde-corps, s'animaient d'une vie propre grâce à leur unicité, au choix des formes, des matériaux, des textures et des couleurs, se démarquant nettement les uns des autres. Traités comme des plans séparés,

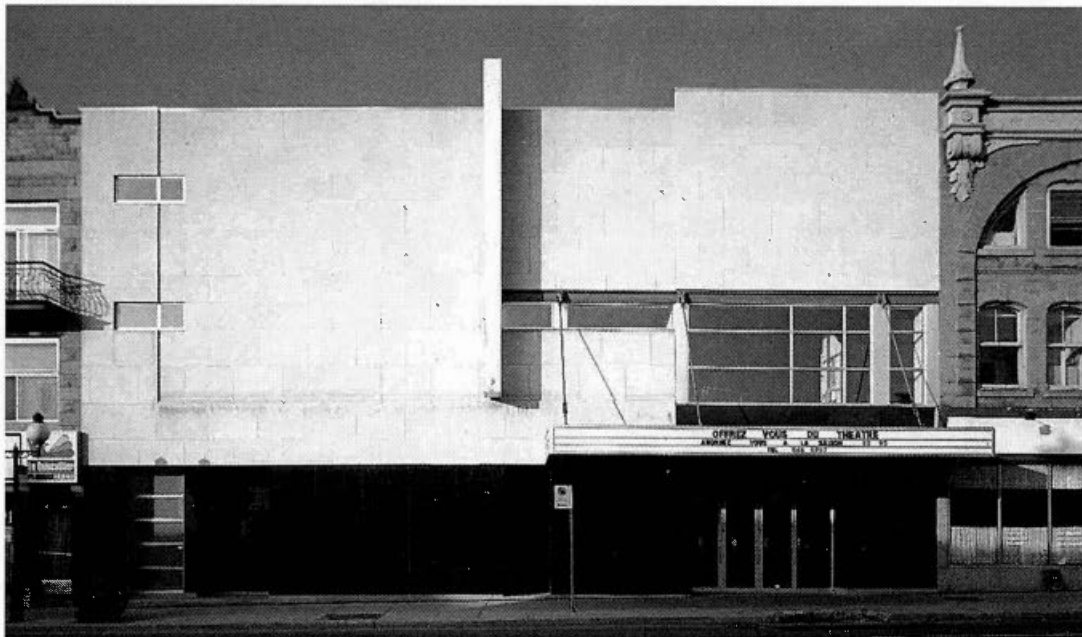


Figure 4.132 : Vue extérieure sur la façade du Théâtre du rideau vert, rue Saint-Denis, Montréal, 1990-1992, par Saucier + Perrotte, Lemay & associés
The Canadian Architect, vol. 37, no. 9, septembre 1992, p. 14.

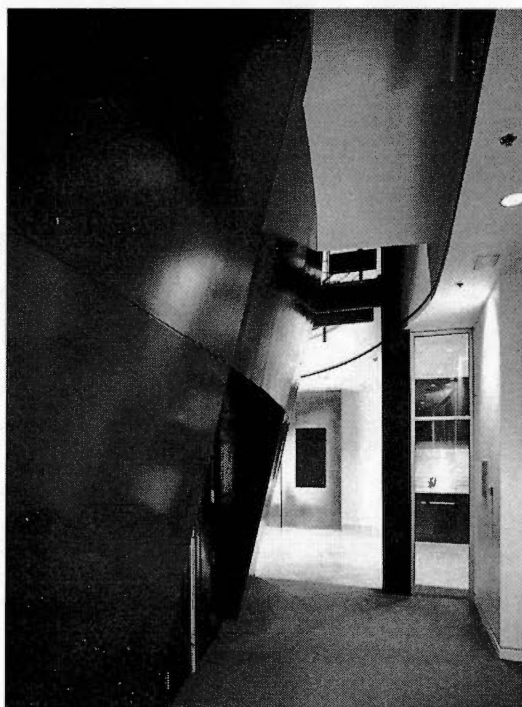


Figure 4.133 : Mur courbe incliné de la salle de spectacle
The Canadian Architect, vol. 37, no. 9, septembre 1992, p. 16.



Figure 4.134 : Foyer latéral du Théâtre du rideau vert
The Canadian Architect, vol. 37, no. 9, septembre 1992, p. 17.

les murs orthogonaux et curvilinéaires s'interpénétraient spatialement, générant des espaces dynamiques et animés³⁸⁴.

Par la suite, cette firme réalisait divers projets à Montréal dans le même esprit néomoderne et avant-gardiste, poursuivant son expérimentation technologique et formelle. Ainsi, la Cinémathèque québécoise, 1995-1997, la rénovation du pavillon de la faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, 1995-1998, et l'agrandissement du collège Gérald-Godin à Sainte-Geneviève, 1997-2000, réutilisaient un vocabulaire innovateur similaire dans un esprit montréaliste renouvelé³⁸⁵.

D'esprit postmoderne puis néomoderne, l'architecture montréaliste des deux dernières décennies du XX^e siècle se distinguait donc par un emploi suivi et persistant de diverses approches personnalisées utilisées en alternance par divers concepteurs. Elle se rapprochait parfois des vieilles tendances modernes telles que le néo-rationalisme, le néo-brutalisme, le minimalisme, le fonctionnalisme tardif, l'industrialisme high-tech, sinon des nouvelles tendances néomodernes internationales, telles que le néo-fonctionnalisme, le néo-constructivisme ou le déconstructivisme³⁸⁶.

Dans la plupart des cas, on retrouvait l'expression de détails bruts, de surfaces déconstruites, de traitements de finition économique et minimale, d'assemblages raffinés de matériaux industrialistes et de haute technologie. Le tout était hérité de l'expérimentation formelle et technologique d'Expo'67, développé progressivement depuis lors en de nouveaux vocabulaires formels, constructifs et décoratifs.

Ainsi, plus modeste et discrète que l'architecture moderne de la période de rattrapage dont la Place Ville-Marie était l'archétype et Expo'67 la célébration, l'architecture montréaliste de la période de réappropriation se démarquait par un nouveau souci d'intégration à l'environnement construit et subsistant. Depuis l'avènement d'une première montréalité architecturale moderne au cours des années soixante, devenue tardive au cours des années soixante-dix, suivie d'une montréalité patrimoniale et postmoderne au cours des années soixante-dix et quatre-vingts, une quatrième tendance suivait le postmodernisme tardif (1985-1992), soit le néomodernisme international se développant au cours des années 1985-2000. Contrairement à la version moderne originale, la version révisée du modernisme montréalais prenait désormais en considération le paysage urbain, intégrant par souci régionaliste les caractères distinctifs de l'identité montréalaise avec une nouvelle architecture identifiable dans des bâtiments souvent intercalaires et offrant ainsi une certaine continuité.

Dû aux importantes célébrations du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal en 1992, les chantiers se multipliaient au début de la dernière décennie, constituant une période faste en architecture. Adopté en 1994, un nouveau plan d'urbanisme de la ville de Montréal

imposait un plus grand contrôle avec des règlements révisés. Après un bref recul de l'industrie de la construction au milieu de la décennie, une importante reprise avait lieu, notamment dans le domaine résidentiel.

Au cours de cette période, les éléments constitutifs de la montréalité étaient réappropriés par les architectes qui les recycloient dans leurs projets, renouvellent ainsi l'identité montréalaise. L'homogénéité du paysage nouvellement construit contrastait désormais avec le caractère hétérogène, souvent non contextuel, des réalisations des décennies précédentes partagées entre la modernité et la postmodernité. De nombreux architectes recycloient dans leurs projets des ingrédients reconnus comme constitutifs de l'identité montréalaise, adoptés intégralement par l'imaginaire collectif et générant un consensus social. Ce phénomène localisé générait ainsi l'avènement d'une nouvelle école de Montréal distinctive, de caractère régionaliste³⁸⁷.

Réalisée durant les années quatre-vingts, l'architecture montréaliste de Jacques Rousseau, de nature postmoderne puis néomoderniste, s'avérait surtout préoccupée par l'emploi d'un langage architectural de source vernaculaire, une volonté d'insertion urbaine, un souci de contextualisme et de respect du patrimoine. Suivant une même évolution, la production de Dan S. Hanganu se poursuivait jusqu'à la fin du siècle selon un schéma similaire. De la même façon, l'architecture de la firme de Mario Saia évoluait du postmodernisme au néomodernisme, tout en conservant son caractère montréaliste. Enfin la firme Saucier + Perrotte adoptait immédiatement un idiome néomoderniste et montréaliste depuis sa fondation en 1988, alors que la tendance postmoderne internationale se trouvait déjà en chute libre.

Constituant dans son ensemble le quatrième sous-critère de preuve, l'analyse détaillée de la production de ces quatre architectes et firmes d'architecture montréalaises au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix caractérisait donc cette nouvelle tendance régionale montréaliste et contribuait à prouver le quatrième segment de la quatrième sous-hypothèse relatif aux quatre phases successives de montréalité subséquentes à Expo'67.

La récapitulation des résultats de l'investigation analytique des quatre sous-critères de preuve utilisés relativement à la quatrième tâche du Chapitre Quatre consistant à vérifier Expo'67 comme source à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise après 1970 peut maintenant être effectuée. Il faut toutefois les pondérer en sous-critères de preuve d'importance primaire et secondaire.

Le premier sous-critère de preuve prenait en considération la contribution de quatre architectes concepteurs modernes importants sur la scène locale. Louis-Joseph Papineau, André Blouin, Roger d'Astous et Victor Prus étaient tous impliqués directement dans le design

de pavillons à Expo'67 et se distinguaient ensuite lors d'une première phase moderniste de développement. Cette nouvelle montréalité post-expo prenait forme au cours des années soixante-dix et plus, avec des réalisations de première importance telles que l'aérogare et la tour de contrôle du nouvel Aéroport international de Montréal à Mirabel, le Village olympique de 1976 et le palais des Congrès. Étant donné leur rôle initial joué à Expo'67 et leurs subséquentes réalisations modernistes, ce premier sous-critère de preuve s'avère d'importance primaire.

Le deuxième sous-critère de preuve prenait en considération la contribution de quatre autres architectes à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale identitaire et de divers mouvements de préservation montréalais. Leur contribution était en réaction contre les grands projets modernes des années soixante associés à la destruction de bâtiments patrimoniaux, constituant une deuxième phase traditionaliste de montréalité. Il s'agissait de Jean-Claude Marsan, de Michael Fish, de Phyllis Lambert et de Melvin Charney, qui contribuaient chacun à leur façon à définir cette nouvelle montréalité patrimoniale et à préserver l'héritage architectural et urbain montréalais. Étant donné son caractère réactionnaire indirectement relié à Expo'67, ce second sous-critère de preuve s'avère d'importance secondaire.

Le troisième sous-critère de preuve prenait en considération le développement d'une nouvelle approche en design architectural associé à la préservation. Il constituait une troisième phase de montréalité postmoderne et s'appuyait davantage sur les acquis en préservation que sur l'expérimentation formelle et technologique issue d'Expo'67. Intégrant divers bâtiments historiques et patrimoniaux, des œuvres majeures conçues par des architectes tels que Dimitri Dimakopoulos, Ray Affleck, Peter Rose et Moshe Safdie, constituaient ce troisième facteur de preuve. Ces grandes réalisations postmodernes utilisaient de plus les éléments d'une haute technologie récente développée depuis Expo'67. Étant donné le caractère dominant associé à la préservation plutôt qu'à l'expérimentation, ce troisième sous-critère de preuve s'avère d'importance secondaire.

Le quatrième et dernier sous-critère de preuve prenait enfin en considération la contribution de quatre autres architectes et firmes tels que Jacques Rousseau, Dan S. Hanganu, Cayouette et Saia et Saucier + Perrotte dans la définition d'un nouvel idiome montréaliste utilisé pour la conception de divers projets locaux, constituant une quatrième phase évolutive de la montréalité. De caractère postmoderne puis néomoderne, divers vocabulaires et styles particuliers concouraient à définir un idiome régionaliste montréalais en faisant usage du langage architectural vernaculaire et patrimonial de même que du réemploi de structures existantes. Son approche expérimentale formelle et technologique puisait en partie ses sources dans Expo'67, intégrant de plus les acquis patrimoniaux de la montréalité. Étant donné le caractère évolutif et expérimental de cette approche plus directement relié à celui d'Expo'67, ce quatrième sous-critère de preuve s'avère d'importance primaire.

Les deux sous-critère de preuve d'importance primaire identifiés confirment l'existence d'interrelations entre Expo'67 et le développement d'une montréalité nouvelle en architecture, particulièrement en ce qui a trait au néomodernisme d'avant-garde et à l'expérimentation. Nous pouvons donc conclure avec assurance qu'Expo'67 était une des sources à l'origine d'une montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale nouvelle, réalisée en quatre phases par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise, après 1970.

4.6 Mise en relation de ces données vérifiées

Depuis l'énoncé de la quatrième sous-hypothèse se présentant comme objet de nombreuses médiations de la part d'acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation, à l'origine de la quête d'une montréalité par certains architectes montréalais à partir de 1970, le quatrième chapitre de la thèse intitulé Médiations et patrimoine visait à effectuer quatre tâches de vérification relativement à quatre segments choisis de cette sous-hypothèse.

Consistant à analyser, à évaluer et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif, le premier segment de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que :

Le plan d'ensemble préliminaire élaboré sans mandat officiel depuis le début de 1962 par van Ginkel et associés, dont la maquette et le rapport servaient de base à l'offre de candidature de la ville de Montréal présentée par le maire Drapeau au BIE en août 1962 pour la tenue d'une exposition universelle en 1967 ; les propositions variées de 67 groupes différents générant une chaude polémique publique et médiatisée autour du choix d'un site idéal pour Expo'67 durant la première moitié de 1963 ; la médiation de portée politico-urbanistique du maire Drapeau sur le choix révisé d'un site pour Expo'67, inspiré du projet de Bédard Charbonneau Langlois qui proposait comme site l'île Sainte-Hélène agrandie par l'adjonction de l'île Ronde, la future île Notre-Dame encore anonyme, de même qu'un quadrilatère longeant la rive sud du Saint-Laurent, dans un article publié au préalable dans les médias ; la médiation du jeune architecte Moshe Safdie sur le choix final et définitif d'un site consistant dans l'ajout de la jetée Mackay au site insulaire et entraînant la création de la Cité-du-Havre.

Une fois confirmée, il résultait de cette investigation l'identification de deux sous-critères de preuve d'importance primaire, soit le premier, constituant une médiation majeure de la part de van Ginkel et associés sur le choix d'un site officiel pour Expo'67, prévu originalement par les autorités en aval de Montréal, et le troisième, traitant de l'impact majeur de la médiation

du maire Drapeau dans le choix des îles du Saint-Laurent comme site. Ces sous-critères de preuve confirmaient l'importance prédominante de Drapeau et de van Ginkel dans le choix d'un site pour Expo'67, depuis le stade préliminaire à la période de développement, en tant que maire au pouvoir absolu et responsable officiel de la planification pour la Compagnie de l'exposition.

Consistant à analyser, à évaluer et à vérifier la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement du plan d'ensemble, le deuxième sous-critère de preuve de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que : les recommandations faites lors de la Conférence de Montebello du 21 mai 1963, dont un concept d'exposition devant regrouper les divers pays participants sous certains thèmes généraux, l'élimination de pavillons nationaux traditionnels et l'aménagement d'une place des peuples à l'extrémité sud de la nouvelle île Sainte-Hélène de préférence à un monument symbolique vertical traditionnel ; les médiations apportées par S. E. Pierre Dupuy qui, de concert avec son architecte en chef Édouard Fiset, négociait le choix des sites des pavillons nationaux avec les divers pays participants suivant les critères de la diplomatie internationale et de l'aménagement urbain, l'attribution officielle des sites avec leurs superficies respectives ayant lieu au fur et à mesure des inscriptions et permettant la précision graduelle du plan d'ensemble ; la médiation politico-administrative du maire Drapeau appuyé par S. E. Pierre Dupuy, relativement au projet de tour Paris-Montréal devant être implantée à l'extrémité nord de la nouvelle île Sainte-Hélène, tel qu'annoncé le 16 décembre 1964 ; la décision conjointe des autorités gouvernementales et de l'exposition de réaliser une version réduite d'Habitat 67 générant ainsi une médiation politico-administrative majeure relativement au développement subséquent du plan d'ensemble de la Cité-du-Havre.

Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de trois sous-critères d'importance primaire soit le premier, le deuxième et le quatrième. Ils confirmaient l'importance de ces médiations, de portée politique, administrative, économique, socio-culturelle, géographique, environnementale, territoriale et urbanistique, ayant un impact majeur sur le développement détaillé du plan d'ensemble, dont l'entière responsabilité devait incomber exclusivement aux professionnels du bureau de la planification de la Compagnie de l'exposition.

Consistant à analyser, à identifier et à vérifier la contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal par le maire Jean Drapeau durant les années de rattrapage de la métropole québécoise, le troisième segment de la sous-hypothèse était lui-même vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que : la contribution d'Expo'67 au réaménagement local de la voie maritime du Saint-Laurent, particulièrement en ce qui a trait à la création de l'île

Notre-Dame ; l'aménagement de la Ligne Quatre du métro reliant Montréal au site de l'Expo et à la Rive Sud, constituant une importante contribution d'Expo'67 au développement du réseau des transports en commun de la métropole ; l'impact d'Expo'67 et de son site définitif sur le développement des autoroutes de la métropole, en particulier en ce qui a trait au tronçon Bonaventure devant desservir la Cité-du-Havre ; la tenue du Festival mondial du spectacle organisé dans le cadre d'Expo'67 entraînant l'utilisation continue des installations de la Place des Arts dans le cadre d'une des plus grandes démonstrations mondiales des arts de la scène jamais tenues jusque-là.

Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de trois sous-critères de preuve d'importance primaire soit le premier, le deuxième et le troisième. Ils confirmaient l'ampleur gigantesque des travaux de construction tels que le remblayage du site insulaire d'Expo'67, la percée du tunnel du métro sous le Saint-Laurent reliant la station de métro Sainte-Hélène aux stations Berri-de Montigny et Longueuil, le développement du réseau d'autoroutes urbaines montréalais y compris du tronçon Bonaventure permettant l'accès des visiteurs à la Cité-du-Havre.

Consistant à analyser, à identifier et à vérifier Expo'67 comme source à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise après 1970, le quatrième segment de la sous-hypothèse à vérifier était lui-même vérifié au moyen de quatre sous-critères de preuve tels que : la contribution de Louis-Joseph Papineau, d'André Blouin, de Roger d'Astous et de Victor Prus, architectes concepteurs modernistes de la première génération impliqués dans le design de pavillons et de bâtiments d'Expo'67 et d'autres réalisations montréalaises subséquentes de première importance, constituant une première phase moderne de montréalité ; la contribution de Jean-Claude Marsan, de Michael Fish, de Phyllis Lambert et de Melvin Charney, à l'origine d'une nouvelle montréalité patrimoniale et de mouvements de préservation de l'héritage architectural et urbain montréalais réagissant contre la destruction occasionnée par les grands projets immobiliers, constituant une deuxième phase traditionaliste de montréalité ; le développement d'une nouvelle approche en design architectural utilisée par Dimitri Dimakopoulos, Ray Affleck, Peter Rose et Moshe Safdie, s'appuyant davantage sur les acquis en préservation que sur l'expérimentation formelle et technologique issue d'Expo'67, en intégrant divers bâtiments historiques et patrimoniaux à de grands complexes postmodernes, constituant ainsi une troisième phase postmoderniste de montréalité ; la contribution d'architectes et de firmes tels que Jacques Rousseau, Dan S. Hanganu, Cayouette et Saia et Saucier + Perrotte qui définissaient un nouvel idiome montréaliste utilisé dans la conception de projets locaux, caractérisé par l'emploi de vocabulaires et de styles architecturaux personnalisés dérivés du

langage de l'architecture vernaculaire et patrimoniale, par une approche expérimentale formelle et technologique puisant ses sources dans Expo'67, par l'intégration des acquis patrimoniaux de la montréalité et par le réemploi occasionnel de structures existantes, constituant une quatrième phase évolutive de montréalité de caractère tout d'abord postmoderne, puis néomoderne.

Une fois confirmée, il résultait de cette vérification l'identification de deux sous-critères de preuve d'importance primaire, soit le premier et le quatrième. Ils confirmaient l'existence d'interrelations entre Expo'67 et le développement d'une montréalité nouvelle en architecture, particulièrement en ce qui a trait à l'architecture moderne et néomoderne d'avant-garde et d'expérimentation.

Les connaissances acquises sur le phénomène observé en quatre segments séparés nous permettent maintenant d'affirmer que Jean Drapeau jouait un rôle fondamental dans le choix du site insulaire d'Expo'67 et agissait comme important médiateur sur les travaux de van Ginkel ; que les objectifs de la Conférence de Montebello, le travail diplomatique de S. E. Pierre Dupuy et la décision des autorités de réduire l'échelle d'Habitat 67 constituaient des médiations de premier ordre dans le développement du plan d'ensemble ; que la modification à la voie maritime du Saint-Laurent, la percée du tunnel de métro sous le fleuve Saint-Laurent et le développement du réseau d'autoroutes urbaines montréalaises constituaient des travaux gigantesques entrepris dans le contexte d'une exposition dont le site insulaire nécessitait lui aussi de grands travaux de remblayage ; qu'Expo'67 constituait une importante source de l'évolution vers une montréalité nouvelle comme en témoignaient quelques grandes réalisations d'architecture moderne tardive au cours des années soixante-dix et plus, suivies d'autres œuvres de moindre envergure durant les années 1985-2000, caractérisée par une reprise, après le bref intermède postmoderne (1980-1992), de l'esprit avant-gardiste et expérimental d'Expo'67 dans des œuvres montréalistes néomodernes caractérisées par une intégration régionaliste du vocabulaire architectural vernaculaire et patrimonial local, générant ainsi une nouvelle école de Montréal.

Nous pouvons donc maintenant confirmer la véracité de la quatrième sous-hypothèse en y apportant les améliorations suivantes : objet de médiations majeures de la part de quelques acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation dans les années soixante, s'avérant à l'origine d'une montréalité nouvelle définie par certains architectes montréalais à partir de 1970. Ce nouvel énoncé ne change toutefois en rien celui de l'hypothèse principale.

1. Yves Jasmin, O. C., *La petite histoire d'Expo '67*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1997, p. 15, 58.
2. Publié le 23 décembre 1963, le plan d'ensemble d'aménagement préliminaire d'Expo '67 comportait les éléments urbanistiques essentiels. Le détail des emplacements exacts des pavillons fut précisé par la suite, jusqu'à la fin de 1965, de même que les aménagements des sites et les détails de design urbain. Voir : Peter Desbarats, « Master Plan Unveiled For 1967 World's Fair », *The Montreal Star*, 23 décembre 1963, p. 1, et « L'Expo s'étend à la Pointe St-Charles », *La Presse*, 23 décembre 1963, p. 1.
3. Pierre Sévigny, *Le grand jeu de la politique*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1965, p. 257.
4. Raymond Grenier, *Regards sur l'Expo '67*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1965, p. 10-11.
5. *Ibid.*, p. 56-58, 68-69.
6. *Ibid.*, p. 27, et Sévigny, p. 260.
7. Grenier, p. 35-36.
8. Jasmin, p. 54.
9. Jane Bellyk, *Guide to the Van Ginkel Associates Archive, 1955-1980*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, mis à jour en 1995 et révisé en 1998, p. 30.
10. Grenier, p. 38-40, 78.
11. Bellyk, p. 30.
12. Grenier, p. 48-49.
13. *Ibid.*, p. 65.
14. Sévigny, p. 265.
15. *Ibid.*
16. Jacques Varry, « Congrès de l'A.A.P.Q. et 72^e assemblée annuelle au Lac Beauport », *Architecture – Bâtiment – Construction*, vol. 18, n° 202, février 1963, p. 43-44.
17. Grenier, p. 52.
18. *Ibid.*, p. 56.
19. « Projet d'emplacement pour l'exposition universelle internationale de 1967 », *Architecture – Bâtiment – Construction*, vol. 18, n° 201, janvier 1963, p. 27.
20. Jasmin, p. 53.
21. *Ibid.*, p. 53-54.
22. Grenier, p. 68, et Jasmin, p. 53-54.
23. Moshe Safdie, *Beyond Habitat*, Montréal, Tundra Books, 1970, p. 66.
24. Grenier, p. 50, 58, 65, 102.
25. Benjamin Portis, *Images de villes idéales : Les expositions universelles / Civic Visions, World's Fairs*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1993, p. 28-29.
26. Jasmin, p. 54.
27. Grenier, p. 62.
28. *Ibid.*, p. 70.
29. *Ibid.*, p. 73, 78-79.

30. *Ibid.*, p. 49, 65, et Jasmin, p. 24-25.
31. Grenier, p. 73.
32. Safdie, p. 63, 66.
33. *Ibid.*, p. 66.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, p. 66-68.
36. *Ibid.*, p. 68-69.
37. Grenier, p. 65, 82-83. Shaw était nommé le 20 septembre 1963.
38. *Ibid.*, p. 82, et Dupuy, p. 15, 20.
39. Jasmin, p. 34.
40. Safdie, p. 69-70.
41. *Ibid.*, p. 71.
42. Jasmin, p. 34-35.
43. *Ibid.*, p. 35-36.
44. Grenier, p. 86-87.
45. Dupuy, p. 33, et Grenier, p. 87.
46. Grenier, p. 95.
47. *Ibid.*, p. 70-71.
48. *Ibid.*, p. 70.
49. *Ibid.*, p. 71.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. Jerry Miller, « Expo'67: A Search for Order », *The Canadian Architect*, mai 1967, p. 46-48.
53. Grenier, p. 95, 114.
54. *Ibid.*, p. 113-115.
55. Jasmin, p. 62-63.
56. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, Toronto, Maclean-Hunter, 1967, p. 91.
57. Grenier, p. 96-97.
58. *Ibid.*, p. 94, 103, 105.
59. « Le système de transport de l'Expo sera électrique, élevé, rapide et... gratuit », *Dimanche-Matin*, 30 août 1964, p. 4.
60. Grenier, p. 122, 125.
61. *Ibid.*, p. 68-69, 127.

62. Georges-André Parent, « Le plan général de l'Expo est dévoilé », *Montréal-Matin*, 24 décembre 1963, p. 8.
63. Germain Charbonneau, « Habitat 67 », *Bâtiment*, vol. 41, n° 4, avril 1966, p. 26.
64. Grenier, p. 121.
65. *Ibid.*
66. *Ibid.*, p. 112.
67. *Ibid.*, p. 68-69.
68. *Ibid.*, p. 132.
69. Jasmin, p. 67.
70. Dupuy, p. 114, et Jasmin, p. 75.
71. Jasmin, p. 61.
72. Bruno Latour, *La science en action*, Paris, Gallimard Folio, 1995, p. 248-261.
73. En 1963, alors que les autorités d'Expo'67 étaient à la recherche d'un monument pour laisser un souvenir durable de l'événement et représenter la ville-hôte, comme l'avait fait auparavant la Tour Eiffel à Paris en 1889, les architectes Roger D'Astous et Jean-Paul Pothier proposaient un projet de pont-thème dans le cadre d'une commandite de trois projets organisée par le Conseil des industries de l'acier. Publié en juillet 1963 et février 1964, cet ouvrage spectaculaire comportait un pylône pyramidal d'acier incliné de 1000 pieds de haut supportant un pont suspendu incurvé avec un faisceau de câbles d'acier. Voir : Claude Bergeron, *Roger D'Astous Architecte*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 195-196, 222.
74. Antoine Henion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 226-228.
75. *Ibid.*, p. 226-230.
76. *Ibid.*, p. 230.
77. *Ibid.* Voir aussi : Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, p. 60.
78. Gaston Chapleau, « La voie maritime du Saint-Laurent, une réalité », *Architecture – Bâtiment – Construction*, vol. 14, n° 157, mai 1959, p. 62.
79. *Ibid.*, p. 62, et Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, p. 436-437.
80. Linteau, p. 437.
81. *Ibid.*, p. 438.
82. Chapleau, p. 62.
83. *Ibid.*, p. 62-63.
84. *Ibid.*, p. 64.
85. *Ibid.*
86. *Ibid.*, p. 64. Voir aussi : Rosaire Tremblay et Thérèse Dallaire, *Ponts du Québec*, Québec, Ministère des Transports, 1975, p. 62-63.
87. Tremblay et Dallaire, p. 58-59.
88. *Ibid.*, p. 62-63.

89. Chapleau, p. 64. Voir aussi : Tremblay et Dallaire, p. 28.
90. Tremblay et Dallaire, p. 25
91. *Ibid.*, p. 28.
92. *Ibid.*, p. 65-67.
93. *Ibid.*
94. *Ibid.*, p. 89-91.
95. « Mercier Furor: Original Span Closed As New Bridge Opens », *The Montreal Star*, 17 juillet 1963, p. 1. Voir aussi : Tremblay et Dallaire, p. 92.
96. Chapleau, p. 65.
97. Jasmin, p. 53. Voir aussi : *Expo '67 Montréal Canada* (Toronto, Thomas Nelson & Sons (Canada), 1968, p. 40.
98. *Ibid.*, p. 42.
99. *Ibid.*
100. Jasmin, p. 56-57.
101. Grenier, p. 98-99.
102. *Ibid.*, p. 99.
103. *Ibid.*, p. 100.
104. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 20, 240-241. Voir aussi : *Expo '67 Montréal Canada*, p. 47.
105. Michael Reitelman, « Parc Notre-Dame, Expo'67 », *Architecture Concept*, vol. 24, n° 272, mars 1969, p. 29.
106. *Ibid.*
107. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 22-23.
108. Linteau, p. 535-537. Dans son premier programme électoral, Drapeau proposait une ligne de métro initiale courant de la rue Viau à l'avenue Atwater, complétée par un embranchement vers la Place d'Armes et la rue Saint-Jacques. Voir Paul Sauriol, « Éditorial. Nous avons le métro ! », *La Presse*, 15 octobre 1966.
109. Grenier, p. 68-69, 98, 101-102.
110. Le métro de Montréal, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Bureau de Transport métropolitain, 1976, p. 11. Voir aussi : Robert Gretton, « Métro », *The Canadian Architect*, vol. 12, n° 2, février 1967, p. 28 et « Le merveilleux métro de Montréal », Montréal, vol. 3, n° 12, décembre 1966, p. 9.
111. *Le métro de Montréal*, p. 11, et Gretton, p. 28. Voir aussi : Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Les Éditions du Méridien, 1994, p. 364.
112. *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 20-21.
113. « Construit au coût de \$213 millions le métro fera l'orgueil de Montréal », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 20. Voir aussi : Gilles Lesage, « Montréal, qui l'a bien mérité, fête son métro », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 6.
114. *Le métro de Montréal*, Montréal, Commission de transport de la Communauté urbaine de Montréal, 1983, p. 8, et Marsan, p. 369.

115. Yves Margraff, « À 50 milles à l'heure rue Berri (en sous-sol) : le métro fait la démonstration de son indispensable efficacité », *Le Devoir*, 19 avril 1966, p. 3. Voir aussi : « le métro de Montréal : l'étape finale », *Montréal*, vol. 2, n° 11, novembre 1965, p. 8.
116. *Le métro de Montréal*, p. 11. Une fois terminé, le réseau s'étendait sur 25,9 kilomètres (16,1 milles). Voir le métro de Montréal, p. 3.
117. Marsan, p. 367.
118. Jacques Varry, « Le métro de Montréal », *Architecture – Bâtiment – Construction*, vol. 21, n° 245, septembre 1966, p. 25-26.
119. Lesage, p. 1. Voir aussi : « Le service du métro commencera dès le 14 », *Le Devoir*, 5 octobre 1966, p. 3.
120. Lesage, p. 1, et Georges Heuzé, « Louis Joxe dans une entrevue à l'AFP : « Montréal a délibérément transformé son métro en un tribut à la France », *Le Devoir*, 26 octobre 1966, p. 3.
121. « Construit au coût de \$213 millions le métro fera l'orgueil de Montréal », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 20.
122. Linteau, p. 502.
123. *Le Métro de Montréal*, p. 5-6.
124. Linteau, p. 536-537
125. *Ibid.*, p. 539.
126. Devant être terminés avant le 28 avril 1967, ces grands travaux furent entrepris en vue de la tenue d'Expo'67. Voir Brodie Snyder, « All Roads Lead to Expo'67 », et Yves Margraff, « Tous les chemins mèneront à l'Expo'67 », *Montréal*, vol. 3, n° 9, septembre 1966, p. 18, 21.
127. Bill Bantey, *Visitez l'Expo'67 avec Bill Bantey*, Montréal, Gazette Printing, 1967, p. 89, et *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 10, 18, 78. Voir aussi : Margraff, p. 21.
128. « An Outline of Expo'67 », *The Japan Architect*, n° 133, août 1967, p. 26, et *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 10, 78. Voir aussi : Bantey, p. 89.
129. Linteau, p. 438.
130. *Ibid.*, p. 438-439.
131. *Ibid.*, p. 439.
132. En juillet 1964, la construction de l'autoroute des Cantons de l'Est était avancée. Voir : Bob Hayes, « Super Roads for a Super Show » et « Le réseau routier de la région montréalaise », *Montréal*, vol. 1, n° 3, juillet 1964, p. 26, 27.
133. Linteau, p. 439. Prévu pour ouvrir en octobre 1966, le pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine était finalement inauguré par le premier ministre Daniel Johnson en mars 1967. Voir : Robert Moon, « Project Spectacular », et Réal Pelletier, « Un ouvrage gigantesque : le pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine », *Montréal*, vol. 3, n° 6, juin 1966, p. 20, 22, de même que Bob Hayes, « Project Spectacular – The Final Chapter », et « L'achèvement d'un ouvrage unique au monde », *Montréal*, vol. 4, n° 3, mars 1967, p. 10, 11.
134. *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 18.
135. Linteau, p. 439.
136. *Ibid.*, p. 440.
137. *Ibid.*, p. 495-496, et Marsan, p. 320-322.

138. Dupuy, p. 54.
139. *Ibid.*, p. 55.
140. Jasmin, p. 399-400.
141. *Expo '67 Montréal Canada*, p. 342, et Jasmin, p. 407.
142. Jasmin, p. 408, et *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 227-228.
143. Jasmin, p. 408.
144. Consultant en design intérieur, Henri Beaulac était responsable pour la majorité des détails de décoration intérieure. Voir : « Credits », *The Canadian Architect*, novembre 1963, p. 65, et « Place des Arts. Grande Salle Decor Emphasizes Simplicity », *The Montreal Star*, section spéciale, 17 septembre 1963, p. 12.
145. Fred Lebensold, « Place des Arts, Montreal, P. Q. », *The Canadian Architect*, novembre 1963, p. 48, et « Place des Arts. A Dream Becomes Reality For Montreal », *The Montreal Star*, section spéciale, 17 septembre 1963, p. 3. Il s'agit de dollars 1963.
146. *Explorer Montréal*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1990, p. 181, et Laurent Duval, *L'étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1988, p. 358.
147. *Explorer Montréal*, p. 181, et *Place des Arts*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1970, p. 22. Voir aussi : Duval, p. 419. Il s'agit de dollars 1967.
148. Alain Marcoux, *The Life and Works of Dimitri Dimakopoulos Architect (1929-1995)*. Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Alain Marcoux / Concordia University, 2002, p. 33.
149. François Rémillard et Brian Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990, p. 186. Voir aussi : Marsan, p. 339-345.
150. Rémillard et Merrett, p. 186, et Marsan, p. 339-345.
151. Marcoux, p. 22-25. Voir aussi : « Place Ville-Marie - Credits », *The Canadian Architect*, février 1963, p. 88, Marsan, p. 341. et Rémillard et Merrett, p. 186. Il s'agit de dollars 1963.
152. « New Life Flows Into Heart of the City », *The Gazette*, 12 septembre 1962, p. 22.
153. Linteau, p. 536-537, 539.
154. *Ibid.*, p. 504. La création de la Commission Jacques-Viger en 1962 résultait dans la délimitation et le réaménagement de l'arrondissement historique du Vieux Montréal.
155. Martin Drouin, *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 32, 35.
156. Marsan, p. 359-361. Voir aussi : Norbert Schoenauer, « Montreal. The New City Centre », *Architectural Design*, vol. 37, juillet 1967, p. 313-315, Peter Blake « Downtown in 3-D. The Shaping of a Multi-level Core », *The Architectural Forum*, septembre 1966, p. 34-37, et David Brown, « La ville intérieure », *Continuité*, n° 53, printemps 1992, p. 27-29.
157. Marsan, p. 347-349, et Rémillard et Merrett, p. 187. Les architectes locaux associés au projet étaient Greenspoon, Freedlander & Dunne.
158. Marsan, p. 347, et Rémillard et Merrett, p. 187.
159. Marsan, p. 347.
160. Marcoux, p. 48-49, et Marsan, p. 349-351. Voir aussi : Rémillard et Merrett, p. 189
161. Rémillard et Merrett, p. 187.
162. Marsan, p. 350.

163. Schoenauer, p. 324, et Peter Blake, *Master Builders. Le Corbusier / Mies van der Rohe / Frank Lloyd Wright*, New York et Londres, W. W. Norton, 1996, p. 276-277. Voir aussi : Marsan, p. 351-352, Rémillard et Merrett, p. 187, et « Le Square Westmount », *Architecture – Bâtiment – Construction*, janvier 1967, p. 16-17.
164. David Spaeth, « Westmount Square. A Paradigm Worth Preserving », et France Vanlaethem, « Le Westmount Square Montréal, 1964-1969 », *ARQ Architecture Québec*, n° 71, février 1993, p. 8, 16.
165. Claude Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, p. 190.
166. Marsan, p. 346-347. Le critique d'architecture canadien Peter Collins le comparait au campanile de la Piazza San Marco de Venise.
167. *Ibid.*, p. 346-347, et Schoenauer, p. 346.
168. Denys Marchand, « La conquête du ciel », *Continuité*, n° 53, printemps 1992, p. 9. Voir aussi : Claude Beaulieu, « L'édifice Canadian Industries Limited », *Vie des Arts*, n° 28, automne 1962, p. 40.
169. Marsan, p. 351, Schoenauer, p. 316-317, et Rémillard et Merrett, p. 189. Voir aussi : Claude Bergeron, Roger D'Astous architecte, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 197.
170. Jacques Varry, « L'hôtel château Champlain », *Architecture – Bâtiment – Construction*, février 1967, p. 15. Voir aussi : Bergeron, *Roger D'Astous architecte*, p. 199.
171. Marsan, p. 352-354, 364, 367-68, et Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 191.
172. Marsan, p. 376, et Rémillard et Merrett, p. 192. Voir aussi : Luc Noppen, « Le Stade olympique », *Continuité*, n° 53, printemps 1992, p. 33.
173. Marsan, p. 376, et Rémillard et Merrett, p. 192. Les gradins fixes et mobiles de son enceinte elliptique pouvaient accueillir 56, 549 spectateurs assis.
174. « Le Village olympique », *ARQ Architecture Québec*, n° 60, avril 1991, p. 22-23. Voir aussi : Bergeron, Roger D'Astous architecte, p. 184, 216.
175. « Parc Jean-Drapeau - Historique - Expo'67, Olympique, Florales. Des événements qui ont façonné notre culture... », *Montréal, Parc Jean-Drapeau, 2005*. Disponible à [<http://www.parcjeandrapeau.com/historique/evenements.asp>] (consulté le 20 novembre 2005), p. 1.
176. Martha Gagnon, « L'île Notre-Dame revit », *La Presse*, 30 mai 1980, p. A 5.
177. *Ibid.*, p. A 5.
178. Au cours des années soixante et soixante-dix, la tendance internationale de pratique architecturale la plus répandue consistait à construire de grandes structures modernistes implantées en milieu urbain sans tenir compte du patrimoine existant ou du contexte urbain. Ces préoccupations n'apparurent qu'au cours des années quatre-vingts avec l'avènement du postmodernisme.
179. Ces personnalités influentes incluaient Jean-Claude Marsan et Phyllis Lambert.
180. Durant cette période, le complexe olympique et le nouvel aéroport international de Montréal, à Mirabel, constituaient les deux plus grands projets d'architecture en construction au Québec, excluant les grands travaux d'ingénierie hydroélectrique de la Baie James.
181. Projet lauréat du concours pour le pavillon du Québec à l'exposition mondiale », *Architecture – Bâtiment – Construction*, janvier 1965, p. 20. Voir aussi : « Concours. Pavillon du Québec. Competition », *Journal RAIC / L'IRAC*, 473, vol. 42, n° 2, février 1965, p. 48.
182. Peter Blake, « Quebec's Shimmering Vitrine », *The Architectural Forum*, juin 1967, p. 31. Voir aussi : Börkur Bergmann, « Le Pavillon du Québec à l'exposition universelle de 1967 », *ARQ Architecture Québec*, n° 69, octobre 1992, p. 14-15.
183. Robert Fulford, *Portrait de l'Expo*, Toronto, McClelland and Stewart, 1968, p. 168.
184. Blake, « Quebec's Shimmering Vitrine », p. 31, et « Le Pavillon du Québec à l'exposition universelle de 1967 », p. 14.

185. *Massey Medals for Architecture 1970 Médailles Massey en architecture*. Architecture Canada Newsmagazine, 12 octobre 1970, p. 21.
186. « Passenger Terminal Building. New Montreal International Airport, Mirabel », *The Canadian Architect*, juin 1976, p. 27. Voir aussi : Börkur Bergmann, « L'aérogare de l'aéroport international de Montréal à Mirabel », *ARQ Architecture Québec*, n° 69, octobre 1992, p. 18-19.
187. Bergmann, « L'aérogare de l'aéroport international de Montréal à Mirabel », p. 18.
188. Hélène Gosselin-Geoffrion, « Mirabel. Aérogare », *Architecture Concept*, vol. 31, n° 335, mai/juin 1976, p. 24, et « Aérogare de Mirabel », *Architecture Concept*, vol. 35, n° 353, juillet/août 1979, p. 27.
189. Alain Marcoux, *Histoire de Papineau Gérin-Lajoie Le Blanc architectes*. Tome Deux (1973-1993), Montréal, Alain Marcoux / UQAM, 2004, p. 219-223. Copie disponible à la bibliothèque du CCA.
190. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, Montréal, Corporation Architecture 1990 et MP Photo Reproductions, 1990, p. 15.
191. Isadore Kalin, Expo'67. *Étude sur les matériaux, systèmes et techniques de construction*, Ottawa, L'Imprimeur de la Reine, 1969, p. 55.
192. *Expo'67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 91. Voir aussi : André Blouin, « Place des Nations - Exposition Internationale de 1967 », *ARQ Architecture Québec*, n° 39, octobre 1987, p. 26.
193. Kalin, p. 55, et J. M. Richards, « Architecture at Expo. Design Commentary. Theme, Permanent and Other Buildings. Place des Nations », *The Architectural Review*, vol. 142, n° 846, août 1967, p. 164, 166.
194. Kalin, p. 56-57.
195. Richards, p. 164.
196. Hélène Gosselin-Geoffrion, « Mirabel. Tour de contrôle », *Architecture Concept*, vol. 31, n° 335, mai/juin 1976, p. 32.
197. *Ibid.*, p. 32.
198. *Ibid.*, p. 33.
199. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 16.
200. Kalin, p. 114.
201. *Expo'67. 28 avril -27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 187.
202. Kalin, p. 115.
203. *Ibid.*, p. 114.
204. Bergeron, *Roger D'Astous architecte*, p. 141, 174.
205. Kalin, p. 114.
206. *Ibid.*, p. 86.
207. *Ibid.*
208. *Ibid.*
209. *Ibid.*, p. 87. Voir aussi : « Expo's International Trade Centre », *The Canadian Architect*, vol. 12, n° 6, juin 1967, p. 5.
210. Kalin, p. 87.
211. « Le Village olympique », p. 22-23. Voir aussi : Bergeron, *Roger D'Astous architecte*, p. 183-184, 216.

212. « Le Village olympique », p. 22.
213. *Ibid.*, p. 22-23.
214. *Ibid.*, p. 22.
215. *Ibid.*
216. Bergeron, *Roger D'Astous architecte*, p. 187.
217. Victimes des circonstances, les architectes D'Astous et Durand furent entièrement blanchis lors de l'enquête judiciaire sur le financement du projet qui suivit les Jeux olympiques. Voir Bergeron, *Roger D'Astous architecte*, p. 183.
218. Kalin, p. 77. Voir aussi : *Expo '67. 28 avril - 27 octobre 1967. Montréal, Canada. April 28 - October 27, 1967. Guide officiel / Official Guide*, p. 18.
219. « Expo'67 Stadium, Montreal », *Architectural Design*, vol. 37, avril 1967, p. 172. Voir aussi : « Stade Expo, Montréal », *Architecture – Bâtiment – Construction*, septembre 1967, p. 38.
220. « Expo'67 Stadium, Montreal », p. 172.
221. « Un Palais des congrès sortant de l'ordinaire conçu par une équipe du Québec », *Bâtiment*, octobre 1978, p. 16-19 et S. Blanchet, « Le Palais des congrès : enfin une réalité », *Bâtiment*, mars-avril 1983, p. 21. Voir aussi : Paul Delean, « Lévesque To Open \$87-million Palais », *The Gazette*, 27 mai 1983, p. 1.
222. « Un Palais des congrès sortant de l'ordinaire conçu par une équipe du Québec », p. 16.
223. Blanchet, p. 21, et « Un Palais des congrès sortant de l'ordinaire conçu par une équipe du Québec », p. 16.
224. Delean, p. 1. Voir aussi : Denis Masse, « Le Palais des congrès : une course contre la montre », *La Presse*, 7 avril 1983, p. 1. Il s'agit de dollars 1983.
225. Marsan, couverture arrière.
226. *Ibid.*
227. *Ibid.*, p. 12-13.
228. Drouin, couverture arrière.
229. Marsan, p. 12.
230. *Ibid.*, p. 13.
231. *Ibid.*, p. 13-17.
232. *Ibid.*, p. 17.
233. Jean-Claude Marsan, *Sauver Montréal*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1990, p. 403-406.
234. Drouin, p. 75, 119-120. Voir Michael Fish, « Windsor Station: Arguments Erupting to Retain Landmark », *The Gazette* et « La gare Windsor doit être sauvée », *Le Devoir*, 23 mai 1973.
235. Drouin, p. 38-39, 42, 75, 100, 143, 227, 292.
236. *Ibid.*, p. 38-39. Cet article de Michael Fish traitait aussi de la maison Van Horne. Voir Michael Fish, « La démolition des œuvres de Sir Van Horne : une tragédie culturelle et historique », *Le Devoir*, 27 juillet 1973.
237. Drouin, p. 39, 194.
238. *Ibid.*, p. 27, 41.
239. *Ibid.*, p. 43.

240. *Ibid.*, p. 204.
241. *Ibid.*, p. 44.
242. *Ibid.*, p. 75.
243. *Ibid.*
244. *Ibid.*, p. 119-120.
245. *Ibid.*, p. 105-106.
246. *Ibid.*, p. 212.
247. Michael Fish, «Traffic Snearl », *S.O.S. Montréal*, vol. 1, n° 8, 8 décembre 1976, p. 8.
248. Drouin, p. 30.31.
249. *Ibid.*, p. 194.
250. Lucie K. Morisset, « Profil : Phyllis Lambert et l'architecture », *ARQ Architecture Québec*, n° 88, décembre 1995, p. 6.
251. *Massey Medals for Architecture 1970 Médailles Massey en architecture*. Architecture Canada Newsmagazine, 12 octobre 1970, p. 19, et France Vanlaethem, « Le Centre Saydie Bronfman, 1963-1969 », *ARQ Architecture Québec*, n° 88, décembre 1995, p. 20.
252. Morisset, « Profil : Phyllis Lambert et l'architecture », p. 6.
253. *Ibid.*
254. Mary Deptuck, « Heiress Battles To Save City's Historic Sites », *The Gazette*, 17 novembre 1980, p. 51. Voir aussi : Drouin, p. 257-260.
255. Drouin, p. 99, 130-135, 147.
256. *Ibid.*, p. 260-263.
257. Deptuck, p. 51.
258. Drouin, p. 62. Voir aussi : Rémillard et Merrett, p. 75. En février 1974, la maison Shaughnessy était classée monument historique par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
259. François Rémillard et Brian Merrett. *Demeures bourgeoises de Montréal. Le mille carré doré 1880-1930*, Montréal, Éditions du Méridien, 1986, p. 92-96. Construite pour McIntyre, la maison ouest fut cédée à Lord Strathcona en 1895 pour servir de résidence à ses invités d'honneur, puis à Lord Atholstan en 1927, qui en fit une résidence pour personnes âgées (1927-1940) ; construite pour Robert Brown, la maison est fut cédée à William C. Van Horne en 1882, puis à Thomas G. Shaughnessy en 1892 qui la conserva jusqu'en 1923. Voir aussi : Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des style et des bâtiments*, p. 75.
260. Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 75, 201.
261. Morisset, « Profil : Phyllis Lambert et l'architecture », p. 6.
262. Diana Nemiroff, Melvin Charney, Krystof Wodiczko. *Canada. XLII Biennale di Venezia 1986*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1986, p. 16.
263. Déclics. *Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Les Éditions Fides, 1999, p. 80-81, 216-219.
264. Robert Fulford, « Icons and Allegories. The Sculpture Gardens of Melvin Charney », *Canadian Art*, vol. 8, n° 1, printemps 1991, p. 57.
265. Fulford, « Icons and Allegories. The Sculpture Gardens of Melvin Charney », p. 57.

266. *Ibid.*, p. 58.
267. *Ibid.* Il s'agit de dollars 1976.
268. Phyllis Lambert, dir. de publ., *Paraboles et autres allégories. L'œuvre de Melvin Charney 1975-1990*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991, p. 69.
269. Nemiroff, p. 9.
270. *Ibid.*
271. *Ibid.*, p. 12-13.
272. Jocelyne Lepage, « Melvin Charney montréalais, québécois et psychanalyste du bâtiment », *La Presse*, 31 janvier 1987, p. 2.
273. Melvin Charney, « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », *The Architectural Review*, vol. CLXVII, n° 999, mai 1980, p. 299-302.
274. *Ibid.*, p. 299.
275. CCA. *Le Jardin du CCA / The CCA Garden*, Livret broché, Montréal, Centre Canadien d'architecture / Canadian Centre for Architecture, 1990, p. 7.
276. Melvin Charney, « Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture », in Larry Richards, dir. de publ., *Centre Canadien d'Architecture : Architecture et Paysage, Montréal, Centre Canadien d'Architecture*, 1989, p. 97. Voir aussi : Fulford, *Icons and Allegories. The Sculpture Gardens of Melvin Charney*, p. 59 et Jocelyne Lepage, « Le miracle de Melvin Charney. Le jardin du Centre Canadien d'architecture », *La Presse*, 4 novembre 1989.
277. Louis Le Grand, « Melvin Charney : un architecte, un plan, un parc », *Le Devoir*, 12 décembre 1987, p. C-6. Voir aussi : Louis Martin, « L'architecture comme roman », *Parachute*, octobre-novembre 1989, p. 11.
278. « UQAM. Planification », *Architecture Concept*, janvier-février 1973, p. 21-22. Le campus en L était réparti sur trois quadrilatères traversés par la rue Saint-Denis.
279. René Viau, « L'UQAM, une université au cœur de la ville », *Vie des Arts*, vol. XXV, n° 99, été 1980, p. 21. Voir aussi : « UQAM. Planification », p. 22.
280. *Ibid.*, p. 19. Les plans de John Ostell étaient tracés en 1855. Voir René Viau, « L'UQAM... ou le bain de jouvence du quartier Saint-Jacques », *Habitat*, vol. 23, n° 2, 1980, p. 13,16.
281. Viau, « L'UQAM, une université au cœur de la ville », p. 21. Voir aussi : Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 82.
282. Hélène Gosselin-Geoffrion, « Le nouveau campus de l'UQAM », *Architecture Concept*, janvier-février 1975, p. 12. Voir aussi : « UQAM. Planification », p. 22.
283. Viau, « L'UQAM, une université au cœur de la ville », p. 19.
284. Gosselin-Geoffrion, « Le nouveau campus de l'UQAM ». p. 12.
285. « Flash sur l'UQAM », Perspectives - *La Presse*, vol. 21, n° 35, 1^{er} septembre 1979, p. 11.
286. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 16.
287. Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 198. Julia Gersovitz était architecte-conseil en conservation et en restauration sur ce projet. Voir aussi : Marsan, p. 420.
288. Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 198. Voir aussi : Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 222.
289. Marsan, p. 420, 422, et Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 198.

290. Marsan, p. 421, et Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 223.
291. Schoenauer, « An Avant-Garde Spirit », p. 24.
292. *Ibid.*, p. 24.
293. *Ibid.*
294. *Ibid.* La cour en S séparant les deux groupes de bâtiments était traversée par un passage piétonnier disposé sur des axes décalés et reliant les deux rues transversales. Elle incluait une petite place circulaire avec colonnade ionique constituant une Piazza d'Italia en miniature. Voir Bergeron, p. 223, et Marsan, p. 421.
295. *Ibid.*, p. 24.
296. *Ibid.*
297. *Ibid.*
298. *Ibid.*, p. 32.
299. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 20.
300. Mark Poddubiuk, « The Design of the Canadian Centre for Architecture », *ARQ Architecture Québec*, n° 47, février 1989, p. 16, et Phyllis Lambert, « The Canadian Centre for Architecture », *The Canadian Architect*, août 1989.
301. Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 200, et Gilles Ragot, « La maison des fonds », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 262, avril 1989, p. 28. Selon « Phyllis Lambert. The Collections of the Canadian Centre for Architecture », *Architectural Design*, vol. 59, n° 3/4 (1989), p. 9, le CCA abritait 130 000 livres et, selon Christophe Hume, « Oasis of Urbanity », *Landscape Architecture*, février 1990, p. 30, il abritait 130 000 livres et 65 000 photographies.
302. Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 200.
303. *Ibid.*, p. 201.
304. *Ibid.*, p. 202.
305. *Ibid.*, p. 201.
306. Poddubiuk, p. 16.
307. « Les prix d'excellence de l'OAQ 1989. Prix d'excellence. The Canadian Centre for Architecture. Extrait du cahier de présentation », *ARQ Architecture Québec*, n° 52, décembre 1989, p. 9. Selon Peter Rose, le parti adopté était dérivé de la maison historique formant la pièce centrale du projet.
308. Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 228. Voir aussi : Larry Richards, « Classicisme critique et restauration de la conscience architecturale », in Centre Canadien d'Architecture : Architecture et Paysage, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 135.
309. Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 228, Rémillard et Merrett, *L'Architecture de Montréal. Guide des styles et des bâtiments*, p. 201, et Richards, p. 131-136.
310. Marsan, p. 427-428. Voir aussi : « Les prix d'excellence de l'OAQ 1989. Prix d'excellence. The Canadian Centre for Architecture. Extrait du cahier de présentation », p. 9.
311. Marsan, p. 428-429, et Poddubiuk, p. 19.
312. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 25.
313. « Les professionnels du bâtiment », in *Pavillon Jean-Noël-Desmarais. Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 69. La commission était octroyée au consortium Moshe Safdie / Desnoyers Mercure / Lemay Leclerc ; le développement et la réalisation du projet étaient l'œuvre de Moshe Safdie / Desnoyer Mercure / Lemay et Associés. Voir « Monumental Complexity », *The Canadian Architect*, juin 1992, p. 28.

314. « Monumental Complexity », p. 28. Vox-Arts de Montréal. La rue, la ville et le musée », *ARQ Architecture Québec*, août 1987, p. 16-17.
315. Josette Michaud, « Le Musée des beaux-arts de Montréal. La rue, la ville et le musée », *ARQ Architecture Québec*, août 1987, p. 16-17.
316. Moshe Safdie, « Le musée dans la ville », in *Pavillon Jean-Noël-Desmarais. Musée des beaux-arts de Montréal*, p. 6, « Monumental Complexity », p. 28 et Marsan, p. 425.
317. Beupré, p. 14, Marsan, p. 425-426, et « Monumental Complexity », p. 28.
318. Marsan, p. 426.
319. *Ibid.*
320. « Monumental Complexity », p. 28, et Safdie, p. 6.
321. Monumental Complexity », p. 28, et Safdie, p. 6. La surface brute de 23 000 mètres carrés de plancher était distribuée sur sept niveaux, le site occupant 4500 mètres carrés.
322. Safdie, p. 6-7.
323. *Ibid.*, p. 7-8.
324. Beupré, p. 14, et Safdie, p. 6.
325. Marsan, p. 427.
326. Beupré, p. 15, et Safdie, p. 7. Voir aussi : Michel Macary, « Une image de la modernité au cœur d'un monument historique », in *Architectures capitales. Paris 1979-1989*, Paris, Electa Moniteur, 1987, p. 36. Cette information technique m'était fournie par Isaac Franco, architecte principal, associé à Moshe Safdie, et responsable du design, alors que je travaillais comme architecte senior au développement du projet pour Lemay et Associés, de juin 1988 à juillet 1989.
327. « Monumental Complexity », p. 30-31, et Beupré, p. 15.
328. Marsan, p. 427.
329. « Monumental Complexity », p. 28. Il s'agit de dollars 1991.
330. « Installations architecturales. 5 architectes québécois au CCA. Les installations. Jacques Rousseau. Fondation. Notices biographiques », in *Installations architecturales. 5 architectes québécois au CCA*, Montréal, CCA. Disponible à [http://www.cca.qc.ca/installations/library/jrbio_f.htm] (consulté le 28 novembre 2005), p. 1.
331. France Vanlaethem, « L'architecture pour l'architecture ou l'apparition d'une architecture savante au Québec », *ARQ Architecture Québec*, août 1989, p. 55.
332. 1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090, p. 17.
333. *Ibid.*, p. 19.
334. Jacques Lachapelle, « Du B.C.B.G. au squatter. Dix ans d'éloges du petit », *ARQ Architecture Québec*, août 1989, p. 44-45.
335. 1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090, p. 82, et Marsan, p. 407.
336. Lachapelle, p. 46.
337. *Ibid.*, p. 46.
338. 1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090, p. 82, et Marsan, p. 407.
339. Marsan, p. 419.
340. *Ibid.*

341. *Ibid.*
342. « Les prix du Québec - le lauréat Dan S. Hanganu. Québec. Lauréates et lauréats. Hanganu, Dan S. Prix Paul-Émile Borduas 1992. Catégorie : Culturelle », in *Les Prix du Québec - Le lauréat Dan S. Hanganu*, Gouvernement du Québec, 2004. Disponible à [<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.asp?noLaureat+192>] (consulté le 29 novembre 2005), p. 1.
343. France Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », in *Dan S. Hanganu architecte. Projets et réalisations 1980-1990 / Dan S. Hanganu Architect. Projects and Buildings 1980-1990*, Montréal, Centre de design de l'UQAM, 1990, p. 41-42.
344. *Ibid.*, p. 39.
345. *Ibid.*
346. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 17.
347. Dan S. Hanganu, « Row Housing », *The Canadian Architect*, vol. 27, n° 6, juin 1982, p. 28.
348. Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », p. 39.
349. *Ibid.*, p. 41.
350. Hanganu, p. 28.
351. Kenneth Frampton, « Une position rationnelle et éthique », in, France Vanlaethem, éd., *Dan S. Hanganu architecte. Projets et réalisations 1980-1990 / Dan S. Hanganu Architect. Projects and Buildings 1980-1990*, Montréal, Centre de design de l'UQAM, 1990, p. 5.
352. *Ibid.*, p. 6.
353. Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 230-231.
354. *Ibid.*, p. 231, et Frampton, p. 6.
355. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 20.
356. Ricardo L. Castro, « Montreal's Architecture in the 1980s. Resisting « Practices » or the Practice of Resistance », *ARQ Architecture Québec*, août 1989, p. 33.
357. Frampton, p. 7, et France Vanlaethem, « Complexe Chaussegros-de-Léry, Vieux-Montréal », *ARQ Architecture Québec*, n° 54, avril 1990, p. 46.
358. Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », p. 44.
359. Marsan, p. 424. Ce projet était réalisé en collaboration avec Provencher Roy architectes.
360. *Ibid.*, p. 424.
361. *Ibid.*
362. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 21.
363. *Ibid.*, p. 23.
364. Jean-Claude Marsan, « La rénovation du siège social de Johnson & Johnson : une expérience d'avant-garde », in *Sauver Montréal. Chroniques d'architecture et d'urbanisme*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1990, p. 389. Voir aussi : Marsan, *Montréal en évolution*, p. 420.
365. Marsan, « La rénovation du siège social de Johnson & Johnson : une expérience d'avant-garde », p. 390, et Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 224.
366. Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 224.
367. *Ibid.*, p. 224.

368. *Ibid.*
369. *Ibid.*
370. Marsan, « La rénovation du siège social de Johnson & Johnson : une expérience d'avant-garde », p. 391.
371. Marsan, *Montréal en évolution*, p. 420, et « La rénovation du siège social de Johnson & Johnson : une expérience d'avant-garde », p. 391. Voir aussi : Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p. 224-225.
372. « Le Conseil des Arts du Canada - Saucier + Perrotte à Venise », Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 2005, disponible à [<http://www.Canadacouncil.ca/aproposdenous/histoiredartistes/is127501907183681250.htm>] (consulté le 1^{er} décembre 2005), p. 1.
373. *1890-1990. Un siècle à bâtir. 1990-2090*, p. 25.
374. Marsan, *Montréal en évolution*, p. 409, et Bruce Anderson, « Montreal Moderns: Two Theatres on St-Denis », *The Canadian Architect*, vol. 37, n° 9, septembre 1992, p. 14.
375. « Mention : Rénovation du 225 Roy Est, Montréal. Commentaires de Marie-Paule MacDonald », *ARQ Architecture Québec*, n° 52, décembre 1989, p. 19.
376. *Ibid.*, p. 19.
377. *Ibid.*
378. Anderson, p. 14, et Marsan, *Montréal en évolution*, p. 409
379. Anderson, p. 19.
380. *Ibid.*, p. 14, 19.
381. Marsan, *Montréal en évolution*, p. 409, et Anderson, p. 14.
382. Anderson, p. 16.
383. *Ibid.*, p. 15, et Marsan, *Montréal en évolution*, p. 410.
384. Anderson, p. 15.
385. Une réalisation de Saucier + Perrotte Architectes et Desnoyers Mercure & Associés, le collège Gérald-Godin remportait le Grand Prix d'excellence de l'OAQ (2002). Voir « Le Conseil des Arts du Canada - Saucier + Perrotte à Venise », Ottawa, Conseil national des Arts du Canada, 2005. Disponible à [<http://www.Canadacouncil.ca/aproposdenous/histoiredartistes/is127501907183681250.htm>] (consulté le 1^{er} décembre 2005), p. 1.
386. Alain Marcoux, *Styles and Movements in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, copie disponible à la bibliothèque du CCA, Montréal, Alain Marcoux / Concordia University, 2002, p. xviii, xix, 211, 216-217, 365-370.
387. Louis Martin, « De l'école à la ville : la naissance d'une école de Montréal », *La Revue d'Architecture ARQ*, février 1995, p. 9.

CONCLUSION

C.1 Ce qu'il fallait démontrer dans cette thèse

L'objectif initial de ce travail de recherche consistait à répondre à un besoin de recherche universitaire en histoire et sociologie de l'art, en histoire de l'architecture et de l'aménagement. Faisant suite au choix du sujet, soit l'exposition internationale et universelle de Montréal de 1967, il s'agissait tout d'abord de définir intuitivement l'objet de recherche, y compris le sujet et l'état de la question. Celui-ci impliquait peu de références livresques, mais beaucoup d'articles de magazines spécialisés. Le thème était ensuite circonscrit principalement à l'aménagement et à l'architecture d'Expo'67. Constituant le sujet de recherche, la définition préliminaire d'une première hypothèse générale de base résultait dans un premier énoncé se présentant comme suit : « Expo'67 fut la vitrine mondiale de l'expressionnisme formel à Montréal en 1967 ». Il fallait ensuite procéder à l'énoncé d'un titre provisoire contenant les prémisses de cette hypothèse générale de base, soit : « Expo'67, vitrine de l'expressionnisme formel en architecture »¹.

Fondement de l'organisation systémique de la recherche et de l'énoncé de sa problématique, la définition de l'état de la question nécessitait l'établissement d'une première bibliographie sélective et détaillée sur Expo'67, complémentée par une analyse sommaire du site. L'établissement du cadre problématique constituait la seconde partie de l'étape rationnelle méthodologique, exigeant une réflexion sur la pertinence de la recherche². Depuis les connaissances acquises à partir des écrits recensés, il devenait alors possible d'induire des postulats à constituer en théorie. Devant résulter en une problématique définitive, l'énoncé du problème se présentait comme suit : Quelle est l'importance du rôle joué par Expo'67 dans le développement de l'histoire mondiale de l'architecture moderne et le développement subséquent d'une nouvelle montréalité architecturale ?

L'établissement de cette problématique permettait la formulation exacte d'une hypothèse principale de recherche à laquelle l'ensemble de la thèse devait répondre. Aboutissement logique de cette démarche d'investigation, il s'agissait d'une affirmation plausible à vérifier, présentant une relation entre au moins deux variables, ou plusieurs. Elle devait prendre la forme d'un syllogisme avec prémisse majeure, mineure et conclusion, conduisant à la recherche de conclusions dont la vérification et la preuve constituaient l'étape opératoire fonctionnelle de la recherche. Sa formulation finale passait par une procédure constructive synthétique permettant de contenir les prémisses les plus importantes, en abandonnant à quatre sous-hypothèses

secondaires détaillées les fragments ou les prémisses d'importance secondaire identifiés au cours de cet exercice méthodologique préparatoire³.

Intitulée « Expo'67, vitrine de l'expressionnisme formel en architecture », le but de cette thèse consistait donc à prouver une hypothèse générale de recherche prédéfinie lors de l'établissement du cadre méthodologique et conceptuel du travail de recherche précédant le début de la rédaction. Elle s'énonçait alors comme suit : événement majeur et déterminant dans l'histoire du haut modernisme, Expo'67 joua de plus un rôle séminal dans la genèse d'un régionalisme local conduisant à une nouvelle montréalité postmoderne rendue par la pratique du contextualisme.

Cette hypothèse générale était assortie de quatre sous-hypothèses secondaires. La première se présentait comme suit : important jalon dans l'histoire des expositions universelles modernes, Expo'67 puisait principalement ses sources dans Bruxelles 1958 et influençait la genèse d'Osaka 1970, deux autres expositions marquantes du modernisme. La seconde sous-hypothèse se présentait comme suit : Expo'67 fut un grand laboratoire d'architecture moderne caractérisé par l'expérimentation formelle et technologique où les principaux courants mondiaux de l'époque furent représentés. La troisième se présentait comme suit : témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture présentée à Expo'67 fit aussi l'objet de métissage, cette dernière étant à l'origine d'une montréalité transculturelle. Enfin, la quatrième sous-hypothèse se présentait comme suit : objet de nombreuses médiations de la part d'acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation à l'origine de la quête d'une montréalité par certains architectes montréalais depuis 1970.

La formulation de ces sous-hypothèses secondaires visait à détailler et à compléter l'hypothèse principale se subdivisant en autant de sous-hypothèses qu'elle contenait de variables implicites ou explicites. Leur analyse détaillée et leur vérification au moyen de quatre sous-critères de preuve ou plus, devait permettre l'addition de leur somme vérifiée, résultant dans la vérification de l'hypothèse générale de recherche. Leur somme vérifiée devait donc être égale à l'hypothèse principale vérifiée, la somme des sous-preuves constituant la preuve globale et scientifique de cette dernière⁴.

Intitulé « Sources et influences », le premier chapitre de la thèse visait à démontrer la première sous-hypothèse subdivisée en quatre segments séparés qu'il fallait analyser, identifier et vérifier au moyen de divers sous-critères de preuve. Faisant l'objet d'une première section intitulée « Importance historique des expositions de 1958, de 1967 et de 1970 », le premier segment de la première sous-hypothèse traitait de l'importance des expositions universelles de 1958, 1967 et 1970 dans le contexte historique des expositions universelles depuis celle de

Londres 1851. Il était analysé et vérifié au moyen de dix sous-critères de preuve quantitatifs et six autres qualitatifs. De ces dix premiers sous-critères tentatifs, il ne résultait finalement que quatre sous-critères quantitatifs opérationnels, permettant de conclure sur la suprématie de ces trois expositions universelles dans l'histoire des expositions, soit le nombre de visiteurs, de pays exposants, de nations participantes et de pavillons nationaux individuels. Les six sous-critères de preuve qualitatifs complémentaires consistaient en l'importance de ces trois expositions dans l'histoire mondiale, culturelle et artistique, de même que celle des pays-hôtes, l'importance de leur influence sur les théories modernes d'aménagement, l'importance de leur apport en design architectural et en technologie du bâtiment, l'importance de leurs clous et leurs icônes, l'importance des infrastructures urbaines et permanentes acquises, l'importance des retombées socioculturelles et politico-économiques locales. En comparaison avec les autres grandes expositions universelles depuis 1851, cette analyse détaillée révélait qu'elles rivalisaient généralement en importance avec le groupe des grandes expositions de Londres et de Paris tenues au XIX^e siècle de 1851 à 1900.

La deuxième section du Chapitre Un intitulée « Importance d'Expo'67 dans le groupe de cinq expositions » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du second segment de la première sous-hypothèse au moyen des mêmes sous-critères de preuve quantitatifs et qualitatifs que la précédente. Il s'agissait d'analyser, identifier et vérifier l'importance particulière d'Expo'67 dans le groupe de cinq expositions et foire mondiales tenues durant la période 1958-1970, soit Bruxelles 1958, Seattle 1962, New York 1964-1965, Montréal 1967 et Osaka 1970. Sur un total de dix, cinq sous-critères de preuve quantitatifs étaient identifiés d'importance primaire, soit le nombre de visiteurs, nations exposantes, pays participants, pavillons nationaux individuels et pavillons et bâtiments construits⁵. La moyenne de leur évaluation plaçait Expo'67 après Expo'70, non loin de la troisième position. Quant aux mêmes six sous-critères de preuve qualitatifs utilisés, leur analyse révélait qu'Expo'67 se plaçait en seconde position après Expo'70 selon cinq d'entre eux, excluant l'importance prépondérante de ses clous et icônes architecturales.

La troisième section du Chapitre Un intitulée « Sources d'Expo'67 dans Bruxelles 1958 » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du troisième segment de la première sous-hypothèse au moyen de six sous-critères de preuve traitant des sources décisionnelles, organisationnelles, programmatiques, conceptuelles, opérationnelles et correctives de l'exposition. Il s'agissait d'analyser, d'identifier et de vérifier les sources conceptuelles et organisationnelles d'Expo'67 dans Bruxelles 1958. Depuis quatre sous-critères de preuve jugés d'importance primaire, le résultat de l'investigation révélait que les sources décisionnelles, organisationnelles, programmatiques et correctives se démarquaient comme les plus significatives.

La quatrième section du Chapitre Un intitulée « Influence d'Expo'67 sur Expo'70 » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du quatrième segment de la première sous-hypothèse au moyen des mêmes six sous-critères de preuve que lors de la troisième tâche. Il s'agissait d'analyser, d'identifier et de vérifier l'influence d'Expo'67 sur la genèse conceptuelle et organisationnelle d'Expo'70. Les résultats de l'investigation révélaient qu'Expo'67 était une source particulièrement importante en ce qui a trait à la programmation et à la conception de l'exposition universelle d'Osaka, les quatre autres aspects étant considérés d'importance secondaire.

Ainsi, les connaissances acquises sur le phénomène observé depuis les quatre segments de la première sous-hypothèse envisagée permettaient de conclure que ce groupe de trois expositions universelles du haut modernisme constituait un des plus importants groupes de l'histoire des expositions universelles avec le groupe des grandes expositions universelles de Londres et de Paris tenues au XIX^e siècle de 1851 à 1900, qu'Expo'67 était d'importance secondaire relativement à Expo'70 sous plusieurs aspects, qu'elle puisait ses sources administratives dans Bruxelles 1958 et influençait la conception d'Expo'70. Il en résultait une révision finale de l'énoncé préliminaire de la première sous-hypothèse offrant un peu plus de précision : un jalon parmi les plus importants dans l'histoire des expositions universelles, Expo'67 puisa ses sources dans Bruxelles 1958 et influença la genèse d'Expo'70, les deux autres expositions universelles les plus importantes du haut modernisme.

Intitulé « Un laboratoire d'architecture moderne », le deuxième chapitre de la thèse visait à démontrer la seconde sous-hypothèse subdivisée en quatre segments séparés qu'il fallait analyser, identifier et vérifier au moyen de divers sous-critères de preuve. Faisant l'objet d'une première section intitulée « Un grand laboratoire mondial d'architecture », le premier segment de la première sous-hypothèse consistait dans la nature particulière d'Expo'67 et de son contexte spatio-temporel comme terrain propice à l'installation et à la présentation d'un grand laboratoire mondial d'architecture. Cette section traitait de l'aménagement général d'Expo'67 depuis son urbanisme à son design détaillé, y compris les arts visuels et l'audiovisuel. Il était analysé et vérifié au moyen de sept sous-critères de preuve soit l'aménagement du territoire, l'urbanisme du site, le design, les arts visuels, l'architecture, l'aménagement intérieur et l'audiovisuel. Prenant en considération l'urbanisme, les transports et le design urbain, le second sous-critère était jugé d'importance primaire, comme le cinquième traitant du design architectural et de la technologie du bâtiment. Ces derniers confirmaient l'important statut d'Expo'67 comme vaste laboratoire mondial d'aménagement et d'architecture à la fois progressiste et avant-gardiste.

La deuxième section du Chapitre Deux intitulée « Expérimentation formelle » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du second segment de la deuxième sous-hypothèse

consistant dans l'identification des caractéristiques de l'expérimentation formelle à Expo'67. Cette analyse se faisait au moyen de sept sous-critères de preuve vérifiant les caractéristiques formelles des pavillons et des bâtiments d'Expo'67 s'avérant de nature élémentaire, géométrique, sculpturale, agglomérée, techno, stylisée et hybride. Il s'agissait d'analyser, d'identifier, de distinguer et de vérifier ces diverses tendances formelles retrouvées dans leur architecture. De cette analyse complète et détaillée, il résultait l'identification de deux sous-critères de preuve d'importance primaire, soit l'expérimentation formelle de nature géométrique, à la fois bidimensionnelle et tridimensionnelle, et celle de nature sculpturale. Comprenant une multiplicité de formes étonnantes, Expo'67 constituait donc un monde visuel brillamment ordonné surtout caractérisé par un formalisme architectural moderne et abstrait, dépourvu en majeure partie de tout contenu iconologique⁶.

La troisième section du Chapitre Deux intitulée « Expérimentation technologique » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du troisième segment de la seconde sous-hypothèse consistant dans la vérification des caractéristiques de l'expérimentation technologique à Expo'67. Cette analyse se faisait au moyen de cinq sous-critères de preuve vérifiant les caractéristiques technologiques des pavillons et des bâtiments de l'exposition. Ils prenaient en considération l'expérimentation en construction lourde industrialisée, l'expérimentation industrialiste de systèmes structuraux autoportants préfabriqués, l'expérimentation industrialiste de systèmes constructifs à composantes légères, l'expérimentation architecturale structuraliste, l'expérimentation en technologie des matériaux non apparente et en ingénierie structurale. Il résultait de cette analyse l'identification des deux premiers sous-critères de preuve ci-haut mentionnés comme étant d'importance primaire. Ainsi, Expo'67 se distinguait en particulier pour la technologie lourde particulière d'Habitat 67 et l'emploi significatif de nombreuses structures tridimensionnelles exposées de haute technologie⁷.

La quatrième section du Chapitre Deux, intitulée « Présence des principaux courants architecturaux », faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du quatrième segment de la deuxième sous-hypothèse consistant dans l'identification des principaux courants architecturaux mondiaux de l'époque et leur présence à Expo'67. Cette analyse se faisait au moyen de six sous-critères de preuve, soit les six tendances principales de l'architecture moderne ayant cours durant les années soixante et incluant l'architecture moderne visionnaire, structuraliste, fonctionnaliste, formaliste, régionaliste et industrialiste⁸. De cette analyse, résultait l'identification de deux sous-critères de preuve d'importance primaire, soit la tendance formaliste, suivie de la tendance régionaliste. Ainsi, cette investigation nous permettait de conclure avec assurance qu'Expo'67 se présentait comme une importante vitrine de l'expressionnisme formel en architecture moderne.

Depuis les connaissances acquises sur le phénomène observé à travers les lentilles d'observation du deuxième chapitre, nous pouvons donc affirmer qu'Expo'67 fut un grand laboratoire environnemental, particulièrement en ce qui a trait à l'urbanisme et au design architectural, caractérisé par une expérimentation formelle surtout géométrique et sculpturale, par une expérimentation technologique identifiable dans Habitat 67 et les nombreuses structures tridimensionnelles présentes sur le site, où le courant formaliste moderne dominant de la période était le mieux représenté. Confirmant la véracité de la seconde sous-hypothèse, il en résultait une révision finale offrant plus de précision : Expo'67 fut un grand laboratoire environnemental caractérisé par l'expérimentation formelle et technologique en architecture, où les principaux courants modernes mondiaux contemporains furent représentés.

Intitulé « Uniformisation et métissage », le troisième chapitre de la thèse visait à démontrer la troisième sous-hypothèse subdivisée en quatre segments séparés qu'il fallait analyser, identifier et vérifier au moyen de divers sous-critères de preuve. Faisant l'objet d'une première section intitulée « Uniformisation culturelle dans le Village global », le premier segment de la troisième sous-hypothèse consistait dans le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante à travers l'architecture moderne d'Expo'67, microcosme éphémère représentant le Village global de Marshall McLuhan. Cette section traitait de l'interrelation entre Expo'67, microcosme représentatif du Village global, et l'uniformisation globale des cultures, identifiable dans l'uniformisation formelle et technologique de ses pavillons et de ses bâtiments. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit l'interrelation directe entre Expo'67 et l'uniformisation mondiale des cultures, l'interrelation entre l'uniformisation formelle des pavillons et l'uniformisation culturelle générale sur la scène internationale, l'interrelation entre l'uniformisation technologique des pavillons et le développement international généralisé des nouvelles technologies, la représentativité d'Expo'67 comme microcosme concret incarnant le nouveau Village global de Marshall McLuhan⁹.

Jugés d'importance primaire après analyse, les premier et quatrième sous-critères de preuve révélaient le rôle traditionnel joué par Expo'67 dans la mise à jour des progrès de l'humanité dans tous les domaines, de même que le niveau record de progrès et d'uniformisation culturelle atteint par les diverses nations participantes au cours des années soixante. Ainsi nous pouvions conclure que le processus d'uniformisation de la diversité culturelle mondiale durant les années soixante progressait rapidement et était identifiable à travers les exhibits d'Expo'67, ce microcosme éphémère représentant concrètement le nouveau Village global de Marshall McLuhan.

La deuxième section du Chapitre Trois intitulée « Métissage de l'architecture traditionnelle d'Expo'67 » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du deuxième segment de la troisième sous-hypothèse au moyen de divers sous-critères de preuve. Ce dernier consistait dans les cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture traditionnelle non moderne. Il s'agissait dans cette section d'identifier les cas spécifiques de métissage de sources historiques, vernaculaires, traditionnelles et stylistiques, retrouvés en couches historiques superposées dans l'architecture de huit pavillons de style traditionaliste non moderne¹⁰. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit les cas de métissage relatifs à l'Extrême-Orient incluant deux pavillons, au Sud-Est asiatique incluant deux pavillons, aux Antilles incluant un pavillon et à l'Amérique du Nord comprenant trois pavillons et complexes pavillonnaires. Les premier, second et quatrième sous-critères de preuve étaient jugés d'importance primaire étant donné leur nombre plus élevé de pavillons. Le résultat de l'analyse révélait la présence de palimpsestes architecturaux totalisant jusqu'à trois couches superposées de métissage.

La troisième section du Chapitre Trois intitulée « Métissage de l'architecture moderne régionaliste d'Expo'67 » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du troisième segment de la troisième sous-hypothèse au moyen de divers sous-critères de preuve. Il s'agissait de cas phénoménologiques précis et spécifiques de métissages transculturels présents à Expo'67 dans les pavillons d'architecture moderne régionaliste. Similairement à la section précédente, il s'agissait d'identifier les cas spécifiques de métissage superposés en couches historiques dans douze pavillons d'architecture moderne régionaliste. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit les cas de métissage relatifs à l'Asie incluant quatre pavillons, à l'Afrique incluant deux pavillons, au monde arabe incluant quatre pavillons et aux Antilles incluant deux pavillons. Les premier et troisième sous-critères de preuve étaient jugés d'importance primaire étant donné le nombre plus élevé de pavillons. Au-delà des diverses couches historiques superposées, ces pavillons présentaient en surface une couche de métissage contemporaine apparente dans leur architecture moderniste¹¹.

La quatrième section du Chapitre Trois intitulée « Expo'67 et multiculturalisme montréalais » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du quatrième segment de la troisième sous-hypothèse au moyen de divers sous-critères de preuve. Celui-ci consistait dans la nature particulière d'Expo'67 comme catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues successives d'immigration et constituant une nouvelle réalité historique pour la métropole québécoise. Il s'agissait ici de vérifier l'impact d'Expo'67 sur Montréal en tant que métropole culturelle internationale et sur la redéfinition

identitaire des Montréalais depuis l'arrivée subséquente de nombreux immigrants de toute provenance. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de six sous-critères de preuve consistant à mettre en rapport le grand nombre de restaurants étrangers retrouvés à Expo'67 et subséquemment à Montréal, les expositions internationales en arts visuels tenues à Expo'67 et les événements similaires subséquemment tenus à Montréal, le Festival mondial du spectacle d'Expo'67 et les nombreux festivals internationaux subséquents, les grands spectacles et les compétitions sportives d'Expo'67 et les grands événements internationaux similaires subséquents, les conférences tenues à Expo'67 et les congrès et les conférences internationaux subséquemment tenus à Montréal, et enfin la progression démographique de Montréal depuis les années cinquante, indiquant un accroissement de la population immigrante depuis Expo'67¹². Résultant de cette analyse détaillée, les quatre premiers sous-critères de preuve étaient jugés d'importance primaire. Nous pouvions donc conclure par l'affirmative sur la nature particulière d'Expo'67 comme événement catalyseur d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle associée à plusieurs vagues successives d'immigration ayant généré depuis une nouvelle réalité multiethnique pour la métropole québécoise.

Depuis les connaissances acquises sur le phénomène observé, à travers les lentilles d'observation de ce troisième chapitre, nous pouvions affirmer que la tenue d'Expo'67 à Montréal en 1967 transformait graduellement et profondément les caractéristiques culturelles de la métropole québécoise, en faisant une métropole mondiale et pluriethnique. Cette investigation confirmait donc la véracité de la troisième sous-hypothèse et il en résultait une révision finale offrant un peu plus de précision : témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture traditionnelle et régionaliste présentée à Expo'67 fit aussi l'objet de métissage, cette dernière étant à l'origine d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle.

Intitulé « Médiations et patrimoine », le quatrième chapitre de la thèse visait à démontrer la quatrième sous-hypothèse subdivisée en quatre segments séparés qu'il fallait analyser, identifier et vérifier au moyen de divers sous-critères de preuve. Faisant l'objet d'une première section intitulée « Médiations sur le choix d'un site pour Expo'67 », le premier segment de la quatrième sous-hypothèse consistait dans la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif. Cette section traitait de l'impact d'importantes médiations influençant le choix et la détermination du site d'Expo'67 par les autorités officielles¹³. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit le plan d'ensemble préliminaire et non officiel élaboré par van Ginkel et associés et utilisé pour la soumission au BIE en 1962, les 67 propositions faites par différents groupes durant la première moitié de 1963, le choix définitif des îles du

Saint-Laurent par le maire Jean Drapeau au printemps de 1963, la proposition de Moshe Safdie d'inclure la jetée Mackay au site insulaire. Après analyse, les premier et troisième sous-critères de preuve étaient jugés d'importance primaire, confirmant l'importance prédominante des rôles joués par Sandy van Ginkel et Jean Drapeau dans le choix du site. Elle nous permettait de conclure que la planification d'Expo'67 faisait l'objet d'importantes médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le choix d'un site définitif.

La deuxième section du Chapitre Quatre intitulée « Médiations sur le design du plan d'ensemble d'Expo'67 » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du deuxième segment de la quatrième sous-hypothèse au moyen de divers sous-critères de preuve. Ce dernier consistait dans la nature particulière d'Expo'67 comme objet de médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement du plan d'ensemble. Cette section traitait de l'impact d'importantes médiations influençant le développement subséquent du plan d'ensemble¹⁴. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit les médiations apportées par les douze penseurs réunis à la Conférence de Montebello, le 21 mai 1963, les négociations sur le choix des sites des pavillons par S. E. Pierre Dupuy, Édouard Fiset et les divers participants, la promotion d'une tour Paris-Montréal par Jean Drapeau et Pierre Dupuy, et la décision par les autorités officielles de réduire l'échelle d'Habitat 67.

Après analyse, les premier, deuxième et troisième sous-critères de preuve étaient jugés d'importance primaire, confirmant l'importance de ces diverses médiations sur le développement du plan d'ensemble, dont la responsabilité devait incomber aux professionnels du bureau de la planification. Elle nous permettait donc de conclure que la planification d'Expo'67 faisait l'objet d'importantes médiations de la part d'acteurs locaux influents dans le développement progressif et détaillé du plan d'ensemble.

La troisième section du Chapitre Quatre intitulée « Contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du troisième segment de la quatrième sous-hypothèse au moyen de divers sous-critères de preuve. Ce dernier consistait dans la contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal par le maire Jean Drapeau durant les années de rattrapage de la métropole québécoise. Cette section traitait de l'important impact du projet d'exposition sur divers grands projets contextuels réalisés simultanément à Montréal. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit le réaménagement insulaire local de la voie maritime du Saint-Laurent, l'excavation du métro de Montréal et en particulier de la Ligne Quatre reliant Montréal à la Rive Sud, la construction d'une infrastructure d'autoroutes urbaines et en particulier de l'autoroute Bonaventure, la tenue du Festival mondial d'Expo'67 dans les trois salles de la Place des Arts récemment complétées. Après analyse, les trois premiers sous-critères de preuve s'avéraient d'importance primaire,

confirmant l'ampleur gigantesque des travaux de construction tels que ceux de la voie maritime, du métro et des autoroutes associées au remblayage des îles de l'Expo. Elle nous permettait de conclure qu'Expo'67 contribuait largement à la refondation de Montréal dans le cadre des grands projets réalisés à Montréal sous l'administration du maire Drapeau de 1960 à 1986.

La quatrième section du Chapitre Quatre intitulée « Expo'67 à l'origine d'une montréalité nouvelle » faisait l'objet de l'analyse et de la vérification du quatrième segment de la quatrième sous-hypothèse au moyen de quatre sous-critères de preuve. Ce dernier consistait en l'énoncé suivant : Expo'67 comme source à l'origine d'une montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale nouvelle, réalisée en quatre phases par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise, après 1970. Cette section traitait de l'évolution graduelle et progressive d'une nouvelle tendance montréaliste néomoderne depuis l'expérimentation formelle et technologique moderne d'Expo'67¹⁵. Cette analyse et cette vérification se faisaient au moyen de quatre sous-critères de preuve, soit quatre grands projets d'architecture moderne tardive d'architectes concepteurs impliqués précédemment dans le design de pavillons à Expo'67, la contribution de quatre architectes montréalais dans la lutte pour la préservation du patrimoine bâti montréalais et la définition d'une montréalité nouvelle, quatre grands projets d'architecture postmoderne intégrant des bâtiments historiques préservés et restaurés, la production respective de quatre architectes et firmes montréalaises qui définissaient une nouvelle approche montréaliste au design architectural local. Leur analyse détaillée révélait l'importance primaire des premier et quatrième sous-critères de preuve, confirmant un lien plus étroit entre l'expérimentation formelle et technologique moderniste d'Expo'67 et celle retrouvée dans l'architecture néomoderne des œuvres montréalistes les plus récentes. Cela nous permettait d'affirmer avec plus de précision qu'Expo'67 était une des sources à l'origine d'une montréalité patrimoniale, urbaine et architecturale nouvelle, réalisée en quatre phases par divers architectes locaux durant les années de réappropriation de la métropole québécoise, après 1970.

Ainsi, les résultats de l'investigation menée dans le cadre du Chapitre Quatre permettaient de vérifier et de confirmer la validité de la quatrième sous-hypothèse et de conclure en y apportant les améliorations suivantes : objet de médiations majeures de la part de quelques acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation dans les années soixante, s'avérant à l'origine d'une montréalité nouvelle définie par certains architectes montréalais à partir de 1970.

Par un processus de juxtaposition, de combinaison et de synthèse, les quatre conclusions énoncées précédemment suite aux résultats des investigations menées pour chacune des quatre sous-hypothèses nous permettent maintenant de vérifier et de confirmer l'hypothèse

générale constituant leur somme, en y apportant quelques précisions et améliorations. Ainsi, les quatre sous-conclusions finales de la thèse se présentent comme suit : un jalon parmi les plus importants dans l'histoire des expositions universelles, Expo'67 puisa ses sources dans Bruxelles 1958 et influença la genèse d'Expo'70, les deux autres expositions universelles les plus importantes du haut modernisme. Expo'67 fut un grand laboratoire environnemental caractérisé par l'expérimentation formelle et technologique en architecture, où les principaux courants modernes mondiaux contemporains furent représentés. Témoignant du processus d'uniformisation de la diversité culturelle du Village global, l'architecture traditionnelle et régionaliste présentée à Expo'67 fit aussi l'objet de métissage, cette dernière étant à l'origine d'une nouvelle montréalité internationale et multiculturelle. Objet de médiations majeures de la part de quelques acteurs locaux, Expo'67 marquait l'histoire de Montréal en contribuant à sa refondation dans les années soixante, s'avérant à l'origine d'une montréalité nouvelle définie par certains architectes montréalais à partir de 1970.

La synthèse de ces énoncés révisés permet d'apporter quelques modifications à l'hypothèse générale initiale. Ainsi, l'hypothèse : événement majeur et déterminant dans l'histoire du haut modernisme, Expo'67 joua de plus un rôle séminal dans la genèse d'un régionalisme local conduisant à une nouvelle montréalité postmoderne rendue par la pratique du contextualisme, devient en conclusion : événement majeur dans l'histoire des expositions universelles et du haut modernisme, Expo'67 joua de plus un rôle séminal dans la genèse d'un régionalisme conduisant à une nouvelle montréalité postmoderne et néomodernisme rendue par la pratique du contextualisme. Cet énoncé final et définitif, prouvé et révisé, est donc ce qu'il fallait démontrer.

C.2 Contribution à l'avancement des connaissances

Depuis mon expérience initiale de jeune Montréalais de seize ans, visiteur parmi tant d'autres à l'exposition universelle de 1967, je me rappelais cette exposition comme plusieurs, c'est-à-dire comme d'une grande démonstration éphémère des réalisations et du savoir-faire de l'humanité en matière de culture et d'histoire, d'arts et de technologie, d'urbanisme, d'architecture et d'aménagement, sans oublier les nombreux divertissements qu'elle pouvait offrir dans son spectaculaire parc d'amusement de La Ronde. Depuis mes premières impressions, ma perception de l'événement était donc superficielle et profane, alors que j'étais surtout intéressé par son aspect de fête foraine et de grande foire mondiale, comme tous les autres adolescents de l'époque. En 1967, il s'agissait donc pour moi d'une grande fête estivale ne durant qu'un été, l'été de l'amour, de la paix et des fleurs.

Vingt-cinq années plus tard, lors du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal en 1992, il ne restait plus grand chose du grandiose événement. Le parc des Îles était alors pratiquement vidé de tous ses pavillons et bâtiments. Cela contribuait largement à effacer de très nombreux souvenirs de ma mémoire. Pour me rappeler ces lieux magiques désormais transformés en immense parc de verdure, il ne restait plus que quelques vestiges épars, quelques livres rares, des articles de magazines et de journaux, quelques films et vidéos.

À cette époque, Expo'67 projetait encore dans l'esprit des spécialistes l'image d'un vaste laboratoire éphémère d'urbanisme, d'architecture et d'aménagement, constituant une sorte de ville modèle du futur représentative du courant moderniste qui dominait la période, caractéristique d'une tradition vivante, progressiste et avant-gardiste¹⁶. Reffet fugitif d'une époque, elle demeurait sous plusieurs aspects sans lendemains durables, ses installations ayant presque toutes disparu, son message humanitaire et optimiste s'étant évanoui, son architecture moderne ayant fait place au postmodernisme architectural. De ce grand laboratoire expérimental ayant marqué brièvement son époque, il ne restait presque plus rien, l'aventure urbanistique, architecturale et audiovisuelle d'Expo'67 s'étant dissipée, ne s'avérant après coup qu'un simple feu de paille. Ayant capturé brièvement les idéaux internationaux des années soixante, elle avait de plus constitué le reflet passager d'une culture, d'une période et d'une société fort particulière, celle des Québécois de la révolution tranquille.

Trente-cinq ans plus tard, en 2002, ma perception d'Expo'67 avait de nouveau changé. Elle était devenue un événement incontournable dans l'histoire universelle et mondiale, en particulier celles du Canada, du Québec et de Montréal. Sur les plans de l'urbanisme et de l'architecture, elle constituait désormais pour moi la plus grande réalisation locale internationale effectuée par des professionnels de l'aménagement. C'était donc pour cette raison que je choisisais Expo'67 comme sujet pour ma thèse de doctorat en histoire de l'art à l'UQAM¹⁷.

Des connaissances générales acquises lors de mes recherches préliminaires et la formulation d'hypothèses et de sous-hypothèses préalables, le développement analytique de cette thèse me permettait donc d'approfondir substantiellement mes connaissances sur Expo'67 et ce, de façon beaucoup plus détaillée, en particulier sur les plans de son urbanisme, son architecture et ses aménagements, de son impact sur la ville de Montréal et la culture montréalaise.

Dans le cas de l'investigation analytique du premier chapitre, elle me permettait de situer en importance et avec beaucoup de précision Expo'67 parmi les grandes expositions universelles, et plus particulièrement parmi les cinq expositions et foire mondiales du haut modernisme. Les résultats de cette investigation en faisaient la deuxième plus importante du groupe après Osaka 1970. Aux yeux de tous les savants et chercheurs en histoire de l'art, des

sciences humaines et l'aménagement, elle permettait de plus de préciser la nature administrative et corrective de l'influence de Bruxelles 1958 sur l'organisation d'Expo'67, de même que la nature programmatique et conceptuelle de son influence sur la genèse d'Expo'70¹⁸.

Contribuant à l'avancement des connaissances sur Expo'67, l'investigation analytique du deuxième chapitre permettait de préciser, depuis les écrits de Robert Fulford dans *Portrait de l'Expo*, 1968, et plusieurs autres sources complémentaires spécialisées, la nature multiple d'Expo'67 comme laboratoire expérimental. Elle se présentait sous plusieurs facettes, soit celles de l'urbanisme, du design urbain, des transports, de l'architecture, de l'aménagement intérieur des divers pavillons, de la présentation des exhibits, du design industriel, des arts visuels, de la sculpture et des techniques audiovisuelles de pointe.

Dans ce deuxième chapitre, l'analyse détaillée de l'expérimentation formelle et technologique retrouvée dans l'architecture des pavillons et des bâtiments permettait de plus d'identifier avec précision la présence prédominante d'un formalisme moderne de nature géométrique, bidimensionnel et tridimensionnel, de même que sculptural sur les terrains de l'exposition. Sur le plan technologique, un autre aspect révolutionnaire moins connu d'Habitat 67, complétant son aspect conceptuel, était confirmé, soit l'emploi d'une nouvelle technologie lourde en industrialisation du bâtiment. La présence sur le site de nombreuses structures tridimensionnelles de plusieurs types différents était soulignée, confirmant la nature expérimentale de ces constructions. Cela entraînait l'identification de cette caractéristique comme une particularité distinctive de cette exposition universelle parmi toutes les précédentes.

De plus, l'analyse des interrelations avec les principaux courants d'architecture moderne de la période permettait de confirmer la prépondérance du formalisme dans le monde et à Expo'67, cette caractéristique majeure de l'exposition faisant l'objet du titre de ma thèse et dont l'hypothèse principale était vérifiée. Mineure en importance, la présence de la tendance moderne régionaliste était de plus identifiée. Ces deux aspects dominants de l'architecture moderne d'Expo'67 n'avaient jamais été soulignés auparavant.

Dans le cadre du troisième chapitre, l'aspect de l'uniformisation culturelle à travers les phénomènes de mondialisation et de globalisation était aussi abordée, les sources de l'uniformisation formelle et technologique en architecture moderne étant précisées. Témoignant des progrès de l'humanité au cours des années soixante, Expo'67 était identifiée comme un microcosme concret représentatif du nouveau Village global imaginé par Marshall McLuhan, qui avait jusque-là été exclusivement associé à l'omniprésence des nouveaux médias électroniques tels que la radio et la télévision.

Dans ce chapitre, était de plus identifiée la présence de métissage en couches historiques superposées dans une vingtaine de pavillons nationaux d'architecture traditionaliste non

moderne et régionaliste moderne. Pour la plupart, ces pavillons n'avaient jamais fait l'objet d'investigations sur ce plan par des spécialistes en histoire de l'art ou de l'architecture, ce type d'architecture pavillonnaire étant de plus fort négligé par la presse architecturale spécialisée de l'époque. Cette investigation pionnière me permettait donc de découvrir les sources architecturales, conceptuelles et détaillées de ces divers pavillons et ce, depuis quelques indices ou bribes retrouvés ici et là dans les divers textes disponibles écrits à leur sujet¹⁹. Ainsi, je pouvais faire la preuve de la présence de métissages transculturels multiples dans certains pavillons d'Expo'67.

Dans la dernière section de ce chapitre, les sources du multiculturalisme montréalais s'étant développé jusqu'à la fin du XX^e siècle étaient identifiées à Expo'67, en prenant comme critères les restaurants étrangers, les expositions, les spectacles, les événements sportifs, les congrès et la démographie évoluant à Montréal depuis Expo'67. Il était donc prouvé qu'Expo'67 était en partie à l'origine d'un phénomène social de métissage transculturel montréalais dans les décennies suivantes.

Contribuant à l'avancement des connaissances non seulement sur Expo'67, mais aussi sur l'histoire contemporaine de l'architecture montréalaise durant les trois dernières décennies du XX^e siècle, le quatrième chapitre de la thèse traitait à la fois de médiation et de montréalité. Mettant en application les plus récentes théories en sociologie de l'art, sur l'impact des médiations au niveau de l'émission et de la réception d'œuvres artistiques, scientifiques ou technologiques, il était prouvé que le choix d'un site officiel et le développement du plan d'ensemble d'Expo'67 faisaient l'objet de nombreuses médiations de la part d'acteurs locaux non spécialisés en aménagement. Rarement utilisée en recherche dans l'univers de l'aménagement, cette approche relevant de la sociologie de l'art s'avérait une première application pour ce qui est d'Expo'67, contribuant de plus à faire progresser la méthodologie de recherche multidisciplinaire dans les sciences de l'aménagement.

Dans la troisième section de ce chapitre qui traitait de la contribution d'Expo'67 à la refondation de Montréal, il était prouvé qu'Expo'67 était un important accélérateur et amplificateur des grands travaux montréalais conduits par le maire Jean Drapeau, tels que la mise à jour de la voie maritime du Saint-Laurent, le percement du métro et la construction d'autoroutes urbaines, constituant de plus un important stimulant pour le développement de la Place des Arts. L'ampleur des travaux de remblayage des îles de l'Expo était précisée, de même que sa coordination avec les autres. La notion des années de rattrapage élaborée par Jean-Claude Marsan et celle de la refondation de Montréal élaborée par Luc Noppen étaient de plus intégrées à ma démarche intellectuelle.

Enfin la dernière section de ce chapitre visait à faire la preuve de l'origine d'une montréalité architecturale nouvelle dans Expo'67 et son contexte. À travers une analyse détaillée et complexe, un rapport direct était établi entre la première et la quatrième phases de ce long processus et la conception architecturale moderniste que l'on retrouvait à Expo'67. Par un chevauchement successif d'action, de réaction, de réaction et d'action, évoluant du positif au négatif au positif, intégrant successivement les phases de la contestation, de l'intégration des leçons du postmodernisme et de la redéfinition d'un néomodernisme révisé, le retraçage de liens directs avec Expo'67 était effectué, permettant le rétablissement de la continuité moderne en conception architecturale.

Ainsi une première phase moderniste de montréalité était suivie d'une seconde phase patrimoniale, puis d'une troisième postmoderne et d'une quatrième néomoderniste. Empruntant à l'architecture vernaculaire et patrimoniale montréalaise, le montréalisme se développait comme un nouveau courant en conception architecturale. D'esprit régionaliste et contextualiste, il générait une nouvelle école de Montréal puisant en partie ses sources dans Expo'67. Cette démonstration jetait donc un nouvel éclairage sur l'évolution historique du design architectural à Montréal au cours du dernier tiers du XX^e siècle.

C.3 Nouvelles avenues de recherche proposées

Œuvre littéraire brossant un tableau architectural fort complet d'une grande exposition universelle n'ayant jamais été analysée jusque-là en profondeur, cette première thèse de doctorat sur Expo'67 utilisait une approche classique en histoire de l'art, en suivant un modèle systémique de recherche typique couramment utilisé en sciences humaines. Elle était surtout orientée vers son aménagement et son architecture, deux aspects dominants de sa présentation. Offrant un panorama complet et élargi de ces deux importants aspects de l'exposition, elle comportait de plus des visées d'ordre multidisciplinaire, préoccupée simultanément par de nombreux contextes, faisant appel à la sociologie de l'art, à l'analyse des médiations et du métissage transculturel pour couvrir un plus vaste territoire de recherche et d'analyse.

Le panorama présenté et le terrain exploré se voulaient donc aussi globaux et entiers que possible, constituant une traduction fidèle de la nature fort complexe et diversifiée d'Expo'67. Dans le cadre de cette thèse, les multiples facettes de cette exposition universelle étaient donc étudiées avec soin depuis diverses lentilles d'observation méthodologiques, telles que la sociologie des expositions, l'impact des médiations, le métissage et les transferts culturels, de même que le phénomène de traduction entre médiums. Un accent particulier était mis sur les divers impacts subséquents qu'allait avoir Expo'67, sur les plans international et local, depuis l'aménagement et la tenue d'Expo'70 à Osaka à l'évolution multiculturelle et architecturale spécifique à Montréal de 1967 à 2005.

Comme l'objet de recherche, qui se voulait à la fois international et universel, elle touchait donc à plusieurs disciplines connexes telles que l'urbanisme et le paysage, la technologie du bâtiment et l'ingénierie, les arts visuels et les arts du spectacle, la peinture et la sculpture, le design industriel et graphique, les techniques audiovisuelles de pointe faisant usage de photographie et de cinématographie, la restauration, les grands événements culturels et sportifs, les expositions d'art et les conférences, de même que la démographie urbaine. Abordant des sujets contextuels variés d'ordres politique, économique, géographique et socioculturel, elle visait à informer de façon pertinente divers types de lecteurs spécialisés dans diverses disciplines, incluant l'histoire de l'art et de l'aménagement, utilisant un langage et un vocabulaire non hermétiques et accessibles.

Étant donné l'ampleur du sujet à l'étude, cette thèse ne pouvait explorer jusque dans les moindres détails tous les aspects constituant la nature fort diversifiée d'Expo'67. Plusieurs des sujets abordés énumérés ci-haut n'étaient qu'à peine esquissés sommairement. Dans le cadre d'autres ouvrages spécialisés, ceux-ci pourraient donc faire l'objet d'investigations détaillées beaucoup plus poussées.

Par exemple, une étude sociologique pourrait être entreprise relativement à l'impact des restaurants exotiques d'Expo'67 sur le développement subséquent de la restauration étrangère à Montréal durant les trois dernières décennies du XX^e siècle, utilisant comme modèle l'essai de Laurier Turgeon intitulé « Manger le monde. Rencontres post-coloniales dans les restaurants étrangers de la ville de Québec », publié en 2002 dans *Regards croisés sur le métissage* aux Presses de l'Université Laval.

L'aspect urbanistique et architectural d'Expo'67 pourrait aussi faire l'objet d'autres thèses de doctorat en histoire de l'art ou de l'aménagement, dans le cadre d'analyses comparatives détaillées traitant simultanément de diverses expositions universelles, visant à faire ressortir leurs caractéristiques particulières et distinctives. Pour ce type de recherche fort complexe et étendu, la thèse de Pieter van Wesemaël intitulée *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, 2001, devrait servir de modèle. Ainsi, une analyse comparative et scientifique plus détaillée pourrait être effectuée entre Bruxelles 1958, New York 1964-1965 ou Osaka 1970 et Expo'67 proprement dite.

Procédant par regroupement, des analyses comparatives pourraient être faites entre les divers groupes de grandes expositions universelles, telles que celles de Londres et Paris au XIX^e siècle, celles de Paris, Bruxelles, Chicago et New York au début du XX^e siècle, et celles de Séville et Hanovre à la fin du XX^e siècle. Cette approche comparative pourrait aussi être appliquée aux secteurs spécialisés énumérés ci-haut. Depuis leur tenue, une analyse historique

évolutive dans le cadre des expositions universelles subséquentes et de leurs contextes respectifs pourrait aussi être entreprise pour chacune de ces spécialisations.

Les phénomènes de métissage pourraient aussi être explorés simultanément dans diverses expositions universelles, non seulement dans l'architecture des pavillons mais aussi dans leur contenu d'exhibits, dans le but de les comparer pour en faire ressortir les dénominateurs communs et les traits distinctifs. En outre, les phénomènes de médiations pourraient faire l'objet d'analyses comparatives du même ordre en partageant les mêmes objectifs. Enfin les contextes respectifs de ces diverses expositions pourraient être mis en relation, visant à distinguer les caractéristiques sociologiques et culturelles de chaque société concernée.

En suivant le modèle méthodologique de cette thèse, d'autres thèses pourraient traiter individuellement d'autres expositions universelles et foires mondiales de la même période, telles que Bruxelles 1958, Seattle 1962, New York 1964-1965 et Osaka 1970. Par extension, n'importe laquelle des expositions universelles depuis 1851 jusqu'à maintenant pourrait faire aussi l'objet d'une thèse de doctorat en associant l'histoire de la ville-hôte à celle de l'exposition proprement dite.

S'appuyant sur les expositions universelles, d'autres recherches doctorales ou post-doctorales pourraient être effectuées dans des domaines aussi variés que la sociologie, l'histoire de l'art, l'aménagement urbain et l'architecture. Ainsi, il serait intéressant de comparer le multiculturalisme montréalais originant d'Expo'67 aux phénomènes similaires ayant pris forme simultanément en Amérique et en Europe, particulièrement dans de grandes capitales telles que New York, Londres et Paris.

L'histoire de la montréalité ayant été étudiée en détail par Martin Drouin dans le cadre de sa thèse de doctorat en patrimoine urbain intitulée *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, publiée aux Presses de l'Université du Québec en 2005, une analyse doctorale similaire pourrait être envisagée relativement à l'histoire du montréalisme architectural, caractérisant la nouvelle école de Montréal ayant graduellement pris forme à Montréal depuis 1967 jusqu'à maintenant.

Ainsi, nous constatons que cette thèse de doctorat sur Expo'67 qui se voulait à l'origine très complète, ne constitue en fait qu'une analyse générale poussée du phénomène, avec spécialisation détaillée se limitant à l'aménagement et à l'architecture. Effleurant à peine les divers autres aspects, elle ouvre cependant de nouvelles avenues de recherche associées à un vaste sujet fort complexe pourvu de nombreux contextes.

1. Ce titre provisoire était choisi au tout début du projet, en mars 2002, lors de la rédaction de mon avant-projet de recherche et de ma demande d'admission au programme de doctorat en histoire de l'art de l'UQAM.
2. L'établissement de la problématique était entrepris en septembre 2002, lors de la rédaction de mon avant-projet de recherche et de ma demande d'admission au programme de doctorat en histoire de l'art de l'UQAM.
3. Lucie K. Morisset, *L'approche systémique appliquée à l'histoire de l'architecture*, rapport de séminaire de maîtrise, École d'architecture de l'Université Laval, 1992, p. 14-19.
4. *Ibid.*, p. 19-23.
5. Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 216-226. Le choix d'Expo'70 pour le Chapitre 7 de la thèse de Pieter van Wesemael confirme ces données. Voir Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam, 001 Publishers, 2001, p. 53.
6. Mildred T. Schmertz, « A Brilliantly Ordered Visual World. Expo'67 ». *Architectural Record*, juillet 1967, p. 115-127.
7. En général, cette caractéristique distinctive d'Expo'67 n'était pas soulignée dans *La Presse* architecturale spécialisée de 1967, sinon par Forrest, « How The Pavilions Were Designed. Age of the Spaceframe », *Progressive Architecture*, juin 1967, p. 133.
8. Alain Marcoux, *Styles and Movements in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, copie disponible à la bibliothèque du CCA, Montréal Université Concordia University, 2002, p. xvii-xviii.
9. En général, cette caractéristique particulière d'Expo'67 n'était pas identifiée dans *La Presse* écrite de 1967, sinon dans : « Montréal : Expo'67 et Canada français », *Missi*, juillet 1967, p. 237-238, 246-248, traitant respectivement d'Expo'67 : triomphe de l'audiovisuel » et « importance des mass-médias ».
10. Très peu discutés dans la presse architecturale spécialisée qui était surtout concernée par les pavillons modernistes d'avant-garde, ces pavillons étaient toutefois présentés dans divers livres sur Expo'67 et autres publications s'adressant au grand public.
11. En général, ces pavillons étaient peu discutés dans la presse architecturale spécialisée en 1967.
12. Pour ce qui est des sujets postérieurs à Expo'67, les sources provenaient généralement de divers sites électroniques consultés sur Internet au cours de 2005.
13. Cette première section du Chapitre Quatre était rédigée depuis un premier essai écrit dans le cadre d'un séminaire doctoral dirigé par Francine Couture au printemps 2003 et intitulé *Problématiques actuelles de l'histoire de l'art : Histoire de l'art et médiations (HAR9000)*. Il faisait de plus l'objet d'un article publié par la suite : Alain Marcoux, « L'effet des médiations sur le choix d'un site et sur le développement du plan d'ensemble d'Expo'67 », *Architecture in / au Canada*, vol. 29, n° 1-2 (2004), p. 27-37.
14. *Ibid.*, p. 27-37.
15. Le mot « montréalisme » constitue un néologisme. La nouvelle terminologie « montréaliste » était dérivée de la « montréalité » (« montrealness »), néologisme de Melvin Charney, et établie de concert avec mon directeur de thèse Luc Noppen pour identifier cette nouvelle tendance de l'architecture montréalaise.
16. Anne Cormier, « L'Expo'67 revisitée », *ARQ Architecture Québec*, n° 69, octobre 1992, p. 24-25.
17. Ma décision de choisir Expo'67 comme sujet de thèse de doctorat parmi plusieurs autres sujets était prise au printemps 2002, en concertation avec le Professeur Jean Bélisle, Ph.D., de l'université Concordia, alors qu'il était mon directeur de maîtrise en histoire de l'art.
18. En général, les sources d'Expo'67 dans Bruxelles 1958 provenaient de divers livres sur Osaka 1970, de divers articles de magazines spécialisés en architecture, publiés en 1967 et 1970.
19. Les sources d'information détaillée sur ces divers phénomènes de multiculturalisme montréalais provenaient en grande partie de divers sites électroniques consultés sur Internet au cours de 2005.